Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa

Un proyecto editorial de Paloma Blanco, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte, Marcelo Expósito.

Ediciones Universidad de Salamanca

a.f.r.i.k.a. GRUPPE NICOLAS BOURRIAUD DOUGLAS CRIMP MICHEL DE CERTEAU ROSALYN DEUTSCHE -NINA FELSHIN FIAMBRERA OBRERA HAL FOSTER ALEXANDER KLUGE Y OSKAR NEGT LUCY R. LIPPARD – NE PAS PLIER RECLAIM THE STREETS MARTHA ROSLER @TMARK FLORIAN SCHNEIDER

Indice

I. EXPLORANDO EL TERRENO

1. PALOMA BLANCO: (introducción): Explorando el terreno.
2. LUCY R. LIPPARD: Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar.
3. NINA FELSHIN: ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo.
4.HAL FOSTER: Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo.

II. ESPACIALIDAD Y ARTE PUBLICO

5. JESÚS CARRILLO: (introducción): Espacialidad y arte público.
6. DOUGLAS CRIMP: La redefinición de la especificidad espacial.
7. MARTHA ROSLER: Si vivieras aquí.
8. FLORIAN SCHNEIDER: Hackeando la frontera.

III. ESFERA PUBLICA Y PRACTICAS ANTAGONISTAS

9. MARCELO EXPÓSITO: (introducción): Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas.
10. ALEXANDER KLUGE y OSKAR NEGT: Esfera pública y experiencia. Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria.
11. Ne pas plier:
-BRIAN HOLMES: No doblar: desplegar
-LUC CARTON, ANTONIO UGIDOS, MALIKA ZÉDERI, BRIAN HOLMES, GÉRARD PARIS CLAVEL: Reinventar la educación popular.
12. ROSALYN DEUTSCHE: Agorafobia.
13. Reclaim the Streets:
-

JAV

IER RUIZ: Reclaim the Streets!: de la crítica del espacio público a la resistencia global.

- JOHN JORDAN: El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y Reclaim the Streets.

-JOHN JORDAN: El olor a carnaval: la revolución está en el aire.

IV. MODOS DE HACER

14. JORDI CLARAMONTE: (introducción): Modos de hacer.

15. MICHEL DE CERTEAU: De las prácticas cotidianas de oposición.

16. NICOLAS BOURRIAUD: Estética relacional.

17. A.F.R.I.K.A. gruppe (Sonja Brünzels): Dos ejercicios tácticos para hacerse con el espacio público.

18. @TMARK: Un sistema para el cambio.

19. RAFAEL JIMÉNEZ "Falo": Del flamenco como arte modal.

20. F.A.Q. (Frequently Asked Questions)

Explorando el terreno

PALOMA BLANCO

Este libro tenía como objeto de análisis una vasta constelación de prácticas que abarcan buena parte de los desarrollos del arte público, el arte crítico y político, así como las prácticas más cercanas al activismo y la acción directa. Sus métodos, estrategias y tácticas, fines y problemáticas más fundamentales, serán tratadas y discutidas a lo largo de este volumen.

En esta primera sección del libro, a modo de introducción, nos centraremos en el contexto artístico y político estadounidense, por ser quizá el ámbito en el que con más claridad se han visto los desarrollos y contradicciones que jalonan esta historia, así como también el que mayor bibliografía e historiografía ha generado. Trataremos de rastrear dos posibles líneas genealógicas de este tipo de prácticas. Hay que advertir en cualquier caso que estas líneas genealógicas de las que nos vamos a hacer eco no son necesariamente excluyentes entre sí ni niegan a su vez otras posibles visiones historiográficas: no son, en términos absolutos, 1a Historia" del arte público, aunque sea harto significativo que SUS rasgos más relevantes se hayan establecido como una suerte de visión dominante en diversas historiografías al uso (incluso en los ámbitos "alternativos" hay visiones o posiciones más establecidas que otras, y nunca por pura casualidad). Cabe llamar la atención sobre el hecho de que otros pasajes de este mismo libro, se presenten a sí mismos o no explícitamente como recensiones historiográficas, suponen cuando menos un buen manojo de otras posibles historias, linajes y filiaciones. Incluso los propios tres textos que hemos traducido en esta sección, aunque provengan de un marco cultural e histórico semejante, establecen sus propias referencias históricas y filiaciones que no son siempre coincidentes, remontándose en algunos casos a momentos alejados de la frontera simbólica de los años 60.

La primera de las líneas genealógicas que queremos reflejar a continuación, tiene que ver con los trabajos llamados de arte público, fundamentalmente dependientes de la espacialidad en un principio y cada vez más tramados con una contextualidad que a su vez se ha ido haciendo más compleja y multidimensional. Los orígenes de esta tradición se han situado historiográficamente en el minimal y su comprensión expandida de la espacialidad: estamos por tanto en el ámbito de las vanguardias 'Trías", preocupadas por las componentes formales de la obra. Esta primera genealogía se verá más detallada, y finalmente desbordada, en la segunda sección de este libro.

Una segunda línea genealógica nos remitiría a una historia del arte crítico, una posibilidad que arrancaría de prácticas más "calientes", más directamente relacionadas con el arte politizado de los 60 y 70. Sus orígenes inmediatos se situarían en el activismo de los 60 y en el legado de cierto arte conceptual, continuando por el importante papel jugado por el performance art y las prácticas feministas de los 70, para desembocar en los múltiples desarrollos alcanzados por este tipo de prácticas en los años 8090, prácticas todas ellas destinadas a constituirse como esfera pública de oposición. A su vez, esta segunda genealogía verá ampliados algunos de sus puntos clave, y será complejizada y problematizada, en la tercera sección de este libro.

Finalmente, analizaremos en conjunto algunos de los resultados y las tendencias de ambas genealogías.

I. DEL ARTE EN LOS ESPACIOS PUBLICOS AL ARTE DEL LUGAR

los programas de arte publico del national endowment for the arts

Dependiendo de cómo se comience el relato, el arte público tiene una historia que puede arrancar con las pinturas en las cavernas o ser tan reciente como el Art in Public Places Program (el programa para el Arte en los Espacios Públicos) del National Endowment for the Arts (Fundación Nacional para las Artes, NEA).

Una versión de la historia que comienza con el declive de lo que Judith Baca llama la idea del arte público como cannon in thepark (literalmente "el cañón en el parqué), una concepción del arte público que funcionaba a base de elementos tales como esculturas dedicadas a glorificar lugares comunes de la historia nacional o popular, y que muy a menudo, por cierto, excluían a amplios segmentos de la población o ignoraban conflictos pasados o presentes (nada es nuevo en el mundo del arte público). El cannon in the park vio cómo su terreno le era usurpado por el "arte elevado" en los 60, cuando los espacios exteriores, al aire libre, particularmente en las áreas urbanas, llegaron a ser vistos como un nuevo espacio potencial de exhibición del arte mostrado previamente en galerías y museos. En su versión más cínica, este impulso estaba motivado por el deseo de expandir el mercado de la escultura, y ello, cómo no, incluía el patrocinio de las corporaciones empresariales. Éstas advirtieron rápidamente la capacidad del arte para realzar espacios públicos tales como plazas, parques y sedes empresariales, su efectividad como una forma de revitalizar el interior de las ciudades que estaban comenzando a colapsarse bajo el peso de los crecientes problemas sociales. De este' modo, el arte en los espacios públicos se promocionó como un medio de "revalorizar" el medio urbano.

En este ambiente se crea en 1967 en Estados Unidos el mencionado Art in Public Places Program del NEA, y con él toda una serie de programas de subvenciones al arte por parte del Estado y los gobiernos locales'. La creación del NEA se da en el contexto de aparición de los programas y estructuras públicas dedicadas a la

cultura que tienen lugar en Europa y en Estados Unidos durante el periodo posterior a la 11 Guerra Mundial. Así, en 1945 arranca el Arts Council británico, el Ministerio de Cultura francés lo hace en 1959 y el NEA en 1965. Una vez que el Congreso vota su aprobación, las nuevas instituciones nacen autogestionarías, independientes a nivel operativo del poder político y sujetas sólo a una ratificación periódica por parte del Congreso.

Las fundaciones gubernamentales parecían auspiciar la participación democrática y promover lo público en lugar de los intereses privados. Se buscaba alcanzar estos fines por medio de la selección de una serie de representantes cívicos y de las artes elegidos por el alcalde de la ciudad correspondiente, quien, 11 como representante de todo el pueblo", fue inicialmente designado para autorizar las decisiones del NEA a nivel local. El final de los 60 y comienzos de los 70 se convierte en el gran momento de arranque de una colección de "arte cívico", en un primer estadio más implicada en referencias y justificaciones internas a la Historia del Arte que con la propia ciudad o la historia cultural de sus habitantes. Pero tal proceso cumplirá al menos con el fin declarad del NEA, en el sentido de "dar acceso al público al mejor arte de nuestro tiempo fuera de las paredes del museo `2. Estas obras, encargadas la mayoría de las veces a partir de maquetas que se asemejaban por lo general a una versión a pequeña escala de las obras habituales en las colecciones de arte, trasladaron la experiencia privada del museo al espacio exterior. Los festivales, reuniones y otros lugares de asamblea tradicionales se convirtieron en espacios suplementarios para el arte, pero dichos lugares y situaciones, en tanto actividades comunales, no se vieron, por lo general, reflejadas o integradas en el arte que les 'caía" Así, y puesto que estas obras eran monumentos indicativos de la manera personal de trabajar del artista más que monumentos culturales "simbólicos" de la comunidad que los recibía, todo el debate público que suscitó su aparición se centró en el "estilo" artístico (arte abstracto versus arte figurativo) en lugar de en los "valores públicos" específicos que dichas obras hubieran podido conllevar.

Durante los años 70 se generalizó el consenso en torno a estos programas de subvenciones dedicados al arte, y esto, combinado con el dinero procedente del sector privado, dio una base sólida de apoyo al arte público. La magnitud de los encargos creó una alternativa viable al sistema de galerías para algunos artistas.

Pero con el tiempo, y en función del interés por explicar estas obras a un público cada vez más exigente, surgió una nueva casta de administradores del arte que se especializaron en mediar entre los artistas (formados básicamente en la ideología modernista del individualismo y la innovación), a los cuales se sumaban en la gestión los distintos representantes del sector público. De este modo, la colaboración con otros profesionales del mundo del arte, la investigación y ¡a interacción consultiva con los grupos cívicos y las comunidades, se convirtió en un hecho cada vez más común, llegándose incluso a formar equipos de artistas, arquitectos, diseñadores y paisajistas. Sin embargo, salvo en circunstancias excepcionales, raramente se llegó a materializar todo el potencial creativo y cooperativo de estos equipos. El aumento de los encargos y el mayor examen al que se vieron sometidos trajo consigo una mayor burocratizacíón, que irá construyendo lo que la comisaria Patricía Fuller ha identificado como "el establishment del arte público... una gran familia de artistas y administradores. Todo esto parece haber creado un aparato fundamentalmente preocupado por su propia supervivencia y reproducción".

De acuerdo con Fuller, a comienzos de los 70 algunos artistas y administradores más críticos comenzaron a diferenciar entre arte público, una escultura en un espacio público, y arte en los espacios públicos más interesado en las connotaciones de la localización o el espacio destinado para la obra. De hecho, ya en 1974 el NEA comienza a poner el acento en la necesidad de que la obra sea también "apropiada para el emplazamiento inmediato", y en torno a 1978

los candidatos y candidatas a sus subvenciones eran alentadas a "aproximarse de un modo 4 creativo al amplío abanico de posibilidades para el arte en situaciones públicas" . Vemos pues claramente cómo el NEA va adaptándose, abriendo su concepto de "espacialidad", apostando por propuestas que integraban el arte en el emplazamiento y que con ello iban más allá del tradicional objetoconpedestal adaptable a cualquier localización. Igualmente irán incluyendo earthworks, arte medioambiental y medios no tradicionales como rótulos, neones, etc.

El arte sítespecific, como comenzó a llamarse al arte en los espacios públicos, se encargaba con destino a un espacio en particular, teniendo en cuenta las cualidades físicas y visuales del emplazamiento. Debido a que éste se convirtió en un elemento clave en el arte público, los mecanismos por los que las obras eran encargadas también sufrieron una revisión. De este modo, en los 80 el NEA intentó promover la participación directa del artista en la elección y planificación del emplazamiento y la instalación de la obra: así, en torno a 1982 los programas del Visual Arts and Design (Diseño y Artes Visuales) alentaban "la interacción de artistas visuales y diseñadores profesionales a través de la exploración y desarrollo de nuevos modelos colaboratívos". Scott Burton, uno de los artistas públicos más reconocidos en este periodo, creía que "lo que la arquitectura o el diseño tienen en común es su función social o contenido... Probablemente la forma culminante del arte público será alguna clase de planificación social, del mismo modo que los carthworks nos están conduciendo a una nueva noción del arte como arquíitectura del paisaje.

Finalmente, al tiempo que la práctica maduraba, los artistas dirigieron su atención hacia los aspectos históricos, ecológicos y sociológicos del emplazamiento, aunque por lo general sólo metafóricamente, sin comprometer a los públicos de una forma sustancialmente diferente del modo en que lo hacía el museo. A finales de los 80 el arte público se había convertido en un campo reconocido. Se

comenzaron a desarrollar ciclos de conferencias y un modesto cuerpo de literatura crítica que trataba en su mayor parte sobre temas burocráticos y administrativos, considerando las complejidades de la interacción entre los artistas visuales y el público. Las líneas maestras del NEA de 1979 insistían en la necesidad de establecer "los métodospara asegurar una respuesta informada de la comunidad al proyecto". Tales indicaciones se ampliaron en 1983, añadiendo la planificación de actividades para "educar y preparar a la comunidad' y "planes destinados a la implicación, preparación y diálogo con la comunidad'. Es significativo comprobar cómo hacia el comienzo de los 90 el NEA llegaba incluso a alentar "actividades educativas que inviten a la implicación de la comunidad.

Sin embargo, la crisis económica, los crecientes problemas urbanos y el rampante neoconservadurismo impusieron un cierto tono de recelo respecto al arte "moderno" y trajeron consigo toda una serie de ataques hacia el arte público y sus fuentes de financiación. Una serie de situaciones conflictivas marcaron los últimos años de la década de los 80, siendo la más reseñable, sin duda, la controversia en torno al Tilted Arc de Richard Serra, cuando los usuarios de las oficinas circundantes de la Plaza Federal de Nueva York, donde se instaló la escultura, pidieron que fuera retirada de su emplazamiento. Todo ello condujo en parte a un debate acerca de la necesidad de desarrollar una mayor responsabilidad pública por parte de los artistas`.

La debatida falta de responsabilidad pública no debía resultar tan extraña. Como señala Suzarme Lacy, desde el comienzo el arte público se había alimentado de su asociación con distintas instituciones y, por extensión, con el mercado del arte. Aunque la implantación de los programas para la financiación del arte público y su presencia fueron procesos graduales, como también lo fueron los intentos de teorizar y profundizar en las condiciones de contextualidad de la obra, la mayoría de los artistas se acomodaron al sistema establecido de los

museos y continuaban concentrando su atención en la opinión de críticos de arte y expertos museísticos. De este modo, los aspectos didácticos del arte fueron relegados a los departamentos educativos museísticos. "Lo que hicieron muchos artistasfue lanzarse en paracaídas a un lugar e , invadirlo con una obra", comenta Jeff Kelley. "La site specificity, de hecho, consistía más bien en la imposición de una especie de zona incorpórea del museo en lo que ya era de antemano un contexto con sus propios significados, es decir, un lugar ísite1'". Cuando artistas, administradores y críticos volvieron su mirada hacia esta progresión que había tenido lugar desde los objetos en los museos a los objetos en los lugares públicos, y de ahí a las instalaciones síte específic, articularon obras de arte con ciertas pretensiones "sociales y políticas", pero sin abandonar el marco esencialmente formalista. Entendieron la emergencia de las nociones colaborativas en el arte como un simple reflejo del trabajo de los "equipos de diseño", modelados de acuerdo con las prácticas arquitectónicas. De hecho, la mayoría de los artistas públicos que desarrollaron su obra vinculados a esta progresión histórica, trabajaron de forma conjunta, y casi exclusivamente, con paisajistas, diseñadores y arquitectos.

Marcando un claro contraste con la filiación anterior, según afirma Nina Felshin, "las discusiones sobre lo que se ha venido a llamar el nuevo género de arte público han incluido la noción de comunidad o de público como constituyentes mismos del lugar y han definido al artista público como aquel o aquella cuyo trabajo es sensible a los asuntos, necesidades e intereses comunitarios”.

hacia la definición de un nuevo género de arte publico

La evolución de estas prácticas artísticas públicas comprometidas no encuentran una formulación teórica clara hasta finales de los 80. En los meses de marzo a

mayo de 1989 tiene lugar el programa llamado City Sites: Artists and Urban Strategies, patrocinado por el California College of Arts and Crafts, en colaboración con el Oakland Arts Council, en el que se reúnen diez artistas: Adrian Piper, Helen y Newton Mayer Harrison, John Malpede, Mierle Laderman Ulceles, Judith Baca, Allan Kaprow, Suzanne Lacy, Marie JohnsonCalloway y Lynn Hershman. Hablaron de sus obras relacionadas con comunidades particulares y asuntos específicos, que también servían como prototipos de relaciones entre el trabajo artístico y una amplia variedad de problemáticas sociales y políticas; discutieron sobre las estrategias desarrolladas para llegar a públicos más amplios; hablaron de localizaciones directamente vinculadas con su comunidad o con el contenido de sus trabajos, desde los albergues de las personas sin hogar a las escuelas elementales, las mujeres y su problemática, los sindicatos obreros... junto a las conferencias, los artistas tomaron parte en actividades que ellos mismos habían preparado, como programas para la gente anciana, talleres sobre la recogida de desechos, performances con mujeres, trabajos en colaboración con estudiantes... desarrollando procesos de colaboración y diálogo. Los periódicos locales publicaron artículos y exploraron los asuntos sociales tratados por los conferenciantes. Las series de City Sites se convirtieron así en el modelo para un nuevo género de arte público, socialmente comprometido, conscientemente reflexivo acerca de los medios empleados, sobre la necesidad de desarrollar una pedagogía artística y de vincular el trabajo con comunidades específicas.

El propósito original del programa era reflexionar en torno a las conexiones existentes entre los artistas invitados. Si tal y como las obras mismas, pero también la literatura crítica generada y los proyectos comisariados parecían sugerir, estaba tomando forma una nueva dirección en el arte público, la siguiente cuestión era plantearse si los conceptos críticos del momento proporcionaban un marco apropiado en el cual considerar estas "nuevas” practicas artísticas. El California College of Arts and Crafts y el Headlands Center for the Arts organizaron un simposio en el mismo año titulado Mapping the Terrain: New

Genre Public Art, subvencionado por la Rockefeller Foundation, la Gerbode Foundation, el NEA, la Napa Contemporary Arts Foundation y el departamento de educación del San Francisco Museum of Modern Art, en el que los participantes consideraron asuntos entre los que se incluía la necesidad de desarrollar un lenguaje crítico que identíficara y evaluara este tipo de obras, vinculando sus aspiraciones sociopolíticas y estéticas. Éste fue también el título de un congreso que se llevó a cabo en el College Art Association Conference en febrero de 1992, dirigido por Leonard Humter y Suzanne Lacy, en el que se incluían conferenciantes como Suz1 Gablik, Richard Bolton, Guillermo G6mez Peña, Daryl Chin, Mary Jane Jacobs y Patricia C. Phillips. Desde este momento, el nuevo género de arte público resultó codificado y contextualizado, y empezaría a cobrar auge.

poner el arte en su lugar

De inmediato surgen numerosas cuestiones alrededor de tales intentos de síntesis dirigidos a articular un nuevo modelo viable de arte público, en la medida en no siempre se acierta a la hora de conocer las principales diferencias estratégicas y metodológicas abrazadas por los artistas. La etiqueta de nuevo género de arte público, a la hora de establecer un linaje de las nuevas practicas en cuestión, pone un énfasis confuso en sus vínculos con la anterior concepción del arte público, a expensas de otras características igualmente definitorias de dichas prácticas, como puedan ser, sobre todo, las metodologías orientadas hacia el proceso, cuyos orígenes pueden encontrarse en otras diversas fuentes. Como advierte Felshin, es importante señalar también que el denominado nuevo genero de arte público no siempre desafía al tipo de obra a partir de la cual sus teóricos proclaman que se ha desarrollado. Se podría afirmar que la noción expandida o inclusiva de site, del lugar, tal y como es delineada por los teóricos del nuevo genero de arte público, forma parte de un impulso o deseo de contextualización más amplio que ha

influido en muchos sectores del arte, así como en la cultura en sentido amplio, desde Finales de los 60. Esta nueva orientación del concepto de lugar, según la crítica y activista feminista Lucy Lippard3, estaría relacionada directamente con la necesidad de hacer frente a las actitudes antihistóricas de la sociedad actual y su desvinculación de las problemáticas sociales, con la urgencia de alzar la voz por la necesaria vinculación del arte con la política y los asuntos sociales. De este modo, Lippard se centra en el concepto de cultura uniéndolo al de lugar, el lugar entendido como emplazamiento social con un contenido humano, y desde ahí postula la necesidad de un arte comprometido con los lugares sobre la base de la particularidad humana de los mismos, su contenido social y cultural, sus dimensiones practicas, sociales, psicológicas, económicas, políticas... Frente al politicismo en ascenso y en un mundo "carente de cultura", para Lippard se hace necesario profundizar en la relación del arte con la sociedad, reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia «pública" De este modo el artista, a través de su trabajo con la comunidad, puede ayudar a despertar en el paisaje social su sentido latente de lugar: una preocupación que, en efecto, caracterizaría a muchos artistas desde los años 60. Como afirma Jeff Kelley en "Common World',

"mientras que un emplazamiento representa las propiedades físicas que constituyen un lugar su masa, espacio, luz, duración, localización y procesos materiales, un lugar representa las dimensiones prácticas, vernáculas, psicológicas, sociales, culturales, ceremoniales, étnicas, económicas, políticas e históricas de dicho emplazamiento. Los emplazamientos son como los marcos físicos. Los lugares son lo que llena tales marcos y los hacen funcionar. Los emplazamientos son como mapas o minas, mientras que los lugares son las reservas de contenido humano, como la memoria o los jardines. Un emplazamiento es útil, y un lugar es utilizado. Un emplazamiento usado se abandona, y los lugares abandonados son ruinas".

Estaríamos hablando entonces de un arte del lugar, de unas prácticas en las que el concepto de contexto, de espacialidad, va estando más y más acabado para llegar incluso a incluir las conflictualidades políticas, sociales, económicas... del lugar con el que interactúa.

distintos modos de hacer arte público- el papel del y de la artista y del público

Son muchos los modos de hacer y entender este tipo de arte público, así como son muchos los modos de categorizarlo y pensarlo. Lippard acomete una interesante clasificación en "Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar".

Suzanne Lacy nos ofrece otra aproximación, mostrándonos un análisis de los posibles papeles llevados a cabo en este tipo de prácticas tanto por parte del artista como del público, los distintos grados de implicación que pueden desarrollar, realizando un diagrama que estructura las prácticas desde lo privado a lo público: a partir de una concepción del y de la artista como experimentador informador analista activista. En este esquema se nos presenta un continuo de posiciones que no son fijas o determinadas, sino que están delineadas en función de diferentes propósitos, permitiéndonos investigar de un modo más cuidadoso las estrategias estéticas posibles. En cualquier época un artista puede operar en un punto diferente del espectro o quizás desplazarse entre distintas posiciones:

PRIVADO PUBLICO

Artista experimentador Artista analista

Artista informador Artista activista

Subjetividad y empatía: el artista como experimentador. Según Lacy, en un arte más tradicional la experiencia subjetiva del artista queda representada en un objeto visual; tal subjetividad se considera algo fundamental para el arte. Aun dentro de este modelo, el arte conceptual y la performance ayudaron a aislar el proceso del arte, sustituyendo, de hecho, objeto por proceso. Lacy sugiere comenzar investigando la capacidad de mediación e interacción que los artistas visuales pueden aportar a la agenda pública, valorando cómo estas capacidades les permiten relacionarse con públicos más amplios. En aquellas obras que tienen lugar, en un sentido amplio, dentro del dominio de la experiencia, el artista penetra en el territorio del otro y presenta sus observaciones sobre la gente y los lugares a través de un informe que procede de su propia interioridad. De este modo, continúa Lacy, se convierte en un medio para la experiencia de otros, y la obra en una metáfora de dicha relación.

Aunque se tiende a clasificar la subjetividad como algo apolítico, una de las mayores contribuciones del pensamiento feminista en las décadas pasadas fue considerar que la experiencia individual tiene unas profundas implicaciones sociales. La experiencia se ha manipulado al servicio de la publicidad y la política, por ejemplo, donde los productos y los políticos se vinculan al deseo y a los valores. De acuerdo con Lacy, la experiencia privada ha perdido su autenticidad en el ámbito público y quizás el arte, al menos simbólicamente, puede devolvérnosla. Hacer del artista el medio de expresión de todo un grupo social puede considerarse un acto de profunda empatía. Donde no existen criterios fijos para afrontar los problemas sociales más urgentes, sólo podemos contar con nuestra propia capacidad para sentir y ser testigos de la realidad que nos circunda. Esta empatía, asegura Lacy, es un servicio que los artistas ofrecen al mundo.

Información revelada: el artista como informador. En el papel de informador, el artista no se centra sencillamente en la experiencia sino en su reelaboración, una recapitulación que supone narrar una situación: reúne toda la información posible con el fin de hacerla accesible a otros. Llaman nuestra atención sobre algo. Las prácticas del artista como informador varían dependiendo de ciertas líneas de intencionalidad. Algunos artistas meramente reflejan lo que existe sin asignarle valor alguno; hay quienes informan, ejerciendo una selección más consciente de la información. El artista como informador se compromete con un público no sólo para informarle sino también para persuadirle. Es quizás por esta razón que cuando algunos artistas entran por primera vez en el campo sociopolítico a menudo adoptan esta función. Informar implica pues una selección consciente, aunque no necesariamente un análisis, de la información.

Situaciones y soluciones: el artista como analista. De la información o presentación de información al análisis sólo hay un paso, pero el cambio que implica en el papel del artista es enorme. En los dos primeros modos de trabajo, experimentar e informar, observamos un énfasis en las capacidades intuitivas, receptivas, experimentadoras y observadoras del artista. Quienes comienzan a analizar situaciones sociales a través de su práctica artística asumen una serie de habilidades que normalmente están más asociadas al trabajo de las ciencias sociales, el periodismo de investigación o la filosofía. Tales actividades, siempre de acuerdo con Lacy, sitúan a tales artistas en una posición de colaboración con muy diversas actividades intelectuales, y desvían nuestra apreciación estética hacia la valoración de la forma o el significado de sus construcciones teóricas.

A la información sigue inevitablemente el análisis. A mediados de los 80 los fotógrafos contemporáneos en Estados Unidos y otros países pasaron de la simple observación, por ejemplo de los desastres medioambientales, a la

teorización política. En 1986 se constituyó la Atomic Photographers Guild para llevar a cabo proyectos relacionados con las problemáticas asociadas a la energía nuclear. Por ejemplo, la obra de Richard Misrach Bravo 20: The Bombing of the American West presenta una irónica proposición para convertir un campo de pruebas militares para bombas atómicas en un parque nacional.

Cuando el artista adopta una posición de analista, el trabajo sobre la imaginería visual se sustituye a menudo por un énfasis sobre el texto verbal en la obra, desafiando de este modo las convenciones de belleza. Su análisis asume un carácter estético desde la coherencia de ideas o desde su relación con las imágenes visuales, en lugar de expresarlo a través de las imágenes como tales. De este modo, el arte de análisis proviene de la historia del arte conceptual de los 60, cuando los artistas exploraban la desmaterialización del objeto artístico y su rematerialización en el mundo de las ideas.

Construyendo consensos: el artista como activista. El último paso que de la mano de Lacy podemos dar nos llevaría del análisis al activismo, un posicionamiento del artista en el que la práctica artística se contextualiza en situaciones locales, nacionales o globales, y el público se convierte en participante activo. Martha Rosler ha explorado la ciudad de Nueva York por lo general como una artista analista, pero su obra puede decirse que da un paso hacia el activismo. If You Lived Here. .. 16, un conjunto heterogéneo de exposiciones y encuentros que tuvieron lugar en la Dia Art Foundation de Nueva York, reunió la obra de artistas y activistas que hacían frente a la actual crisis social estadounidense en relación a la escasez de viviendas en la ciudad. Algunos trabajos consideraban la manera en que los artistas se habían encontrado inmersos en la especulación inmobiliaria y la ineficaz política de habitabilidad urbana. El análisis sobre la provisión de alojamiento y la situación de las personas sin hogar se vio complementado con la propuesta de toda una serie de intervenciones que sirvieron como diferentes

modelos para el activismo.

De este modo, los artistas se convierten en catalizadores para el cambio, posicionándose como ciudadanos activistas. Diametralmente opuestos a las prácticas estéticas del artista individualista y aislado, lo que Lacy llama 1a construcción de consensos" lleva consigo la necesidad de desarrollar un conjunto de capacidades normalmente no asociadas con la práctica del arte. Con el fin de tomar una posición respecto a la agenda pública, el artista debe actuar en colaboración con la gente, y a partir de una comprensión de los sistemas y las instituciones sociales. Debe aprender tácticas completamente nuevas: cómo colaborar, cómo desarrollar públicos específicos y de múltiples estratos, cómo cruzar hacia otras disciplinas, cómo elegir emplazamientos que resuenen con un significado público y cómo clarificar el simbolismo visual y del proceso a gente no educada en el arte. En otras palabras, los artistas activistas cuestionan la primacía de la "separación" como una postura artística y acometen la producción de significados consensuada con el público.

el público

A este nivel de análisis, centrado en el posicionamiento del artista, podemos añadir ahora otra categorización centrada en el público.

En distintos momentos de la historia del arte se ha tratado de desafiar la supuesta pasividad del público, por ejemplo con los happenings, cuando el público y sus movimientos a través del emplazamiento de la obra se consideraban parte de la obra misma. Los críticos y críticas contemporáneos, siguiendo el ejemplo de la práctica artística, han comenzado a deconstruir la idea de público, las más de las

veces en relación con líneas específicas de identidad de género Y raza, y menos a menudo en relación a la clase social. Pero la relación del público con el proceso de la obra no está siempre claramente articulada en ciertos análisis contemporáneos dirigidos a dirimir su identidad o composición. Lo que nos interesa ahora no es simplemente la composición o identidad del público sino hasta qué grado su participación forma e informa la obra de arte, cómo funciona como parte integral de la estructura de la obra".

Lacy acomete uno de los posibles análisis del público bajo la forma de una serie de círculos concéntricos permeables que demarcan sendas esferas, organizadas de tal forma que permiten un continuo movimiento de una esfera a otra. Con la clara intención de no jerarquizar, tal descripción nos permite desarrollar, en este modelo centrado en el público, una noción de interactividad que iniciamos en la sección previa.

Desde dentro hacia afuera, los círculos concéntricos que establece Lacy son:

1. Origen y responsabilidad.

2. Colaboración y codesarrollo.

3. Voluntarios y ejecutantes.

4. Público inmediato.

5. Público de los medios de masas.

6. Público del mito y la memoria.

1. Origen y responsabilidad. Si representamos la génesis de la obra como un

punto en el centro del círculo, radiando hacia afuera, en primer lugar nos encontraríamos con los individuos o grupos que asumen diferentes grados de responsabilidad en dicha obra. La génesis y la responsabilidad van aparejadas en este modelo, siendo el centro equivalente al ímpetu creativo. Desde este centro, cuya base varía de obra a obra, surgen imágenes y estructuras (aunque no necesariamente el significado, que se completa en la recepción de la obra). El centro del círculo son aquellas personas sin las cuales la obra no podría existir.

2. Colaboración y codesarrollo. El siguiente círculo, partiendo del centro, incluye a quienes colaboran o codesarrollan la obra, las personas cooperantes que han invertido tiempo, energía e identidad en la obra y que participan profundamente en su autoría. A menudo son tanto los artistas como los miembros de la comunidad, sin cuya colaboración la obra no podría ir más allá. No obstante, en este nivel de implicación, la pérdida de un solo miembro, aunque pudiera tener una implicación seria en la obra, no alteraría dramáticamente su carácter esencial.

Es importante señalar aquí, remarca Lacy, que tales divisiones son de algún modo arbitrarias y se movilizan con el fin de clarificar nuestra idea sobre el público. En realidad, quienes están en el centro y el primer círculo no siempre están claramente definidos, y lo que es más importante, en una obra activamente participativa el movimiento que existe entre los distintos niveles de compromiso se proyecta en el sistema propuesto. Cuanto mayor es la responsabilidad asumida por individuos o grupos, más central es su papel participativo en la génesis de la obra. Los "socios colaboradores" se convierten en elementos más o menos centrales al tiempo que la obra encuentra su forma final.

3.Voluntarios y ejecutantes En el siguiente nivel nos encontraríamos a los voluntarios y ejecutantes, aquellas personas sobre, para y con quines se crea la

obra. En el proyecto de Danny Martínez para Culture in Action, este nivel estaría representado por los autobuses repletos de miembros de la comunidad que desfilaban en dos vecindarios de Chicago. Incluiría a los miembros de la comunidad y a los representantes de varias organizaciones que voluntariamente organizaron el desfile en que la obra consistía.

4. Público inmediato. Otro nivel del círculo comprende a quienes tienen una experiencia directa de la obra. Este sería el nivel de lo que tradicionalmente se ha llamado el público, la gente que atiende una performance o visita una instalación. Debido a las características completamente abiertas de las obras de arte basadas en la comunidad, quienes acuden a la presentación Final de la obra o a su exposición a menudo están más comprometidos en la misma que, por ejemplo, quienes visitan un museo. Entre quienes visitan el Víetnam Veterans Memorial de Maya Lin cada año, hay un gran número de veteranos de la Guerra del Vietnam y sus familiares, lo que le da al muro un profundo sentido de compromiso a nivel experiencial; ello supone un importante valor a la hora de considerar la efectividad de la obra. Entre el público del Breteville's Líttle 7okyo Project de Sheila Levrant se cuentan quienes han vivido y trabajado en el lugar donde la artista intervino, y cuyas palabras y experiencias están plasmadas en el hormigón bajo sus pies.

5. Público de los medios de masas. Los efectos de la obra a menudo continúan más allá de la exposición o performance de arte público interactivo, y se magnifica el público que experimenta la obra a través de reportajes o documentos. Este nuevo nivel de público incluye gente que lee sobre la obra a través de los periódicos, la ve en la televisión o acuden a visitar las exposiciones documentales. Expanden el alcance de la obra y forman parte más o menos integral de su construccion, dependiendo de la intención del artista.

6. Público del mito y la memoria. Este nuevo nivel de público porta la obra de arte a través del tiempo como mito y memoria. En este nivel la obra de arte se convierte, en la literatura del arte o en la vida de la comunidad, en una posibilidad frecuente de recuerdo o celebración.

Un elemento fundamental a tener en cuenta en la construcción del público es su naturaleza fluida y flexible. En ninguno de estos niveles propuestos la participación puede entenderse como prefijada, y dependiendo de los criterios que establezca la obra los participantes se mueven de un lado a otro dentro de los distintos niveles. De este modo, una persona de la calle que observa una performance de Los Angeles Poverty Department (LAPD)19 puede sentirse inspirada y acudir a un taller o servir como extra en una perfomance. Siguiendo el criterio del LAPD, que incluye la voluntad de dedicar todo el tiempo necesario que su labor requiere y un cierto nivel de habilidad teatral, cualquier persona del público podría moverse progresivamente hacia el centro de generación y responsabilidad de la obra. En estas obras públicas a tan amplia escala, muchas de las cuales existen durante largos periodos de tiempo, también tiene lugar el movimiento contrario, cuando las circunstancias o los intereses mueven a los y las participantes hacia un círculo más exterior en el que permanecen como miembros del público comprometidos e informados. Este modelo dota al público de capacidad de actuar, en lugar de simplemente ofrecerle identidad.

Como hemos visto, las reflexiones sobre esta primera genealogía de las prácticas que nos ocupan nos han ido llevando hacia grados mayores de implicación de la comunidad en la obra y una mayor presencia en la misma de sus conflictos reales. Es momento pues de abordar una segunda genealogía en la que esta "contextualidad expandida7 se abre hacia consideraciones mas abiertamente políticas.

II. EL ARTE EN EL INTERÉS PÚBLICO: UNA HISTORIA ALTERNATIVA DEL ARTE CRÍTICO

Si en la primera parte de este texto hemos rastreado una primera línea genealógica que arrancaba del arte público y derivaba a través de una concepción de la espacialidad que cada vez se va haciendo más compleja y multidimensional, debemos señalar también la posibilidad de establecer una segunda línea genealógica que arrancaría de una serie de prácticas directamente relacionadas con una consideración de¡ arte como elemento fundador de una esfera pública de oposición, con una visión activista de la cultura.

De este modo podríamos hablar de una historia alternativa del arte crítico en la que estarían incluidas aquellas prácticas que tradicionalmente, o al menos en el momento de su gestación, fueron situadas en los márgenes del discurso establecido por su vinculación con una visión crítica de la relación entre la cultura institucionalizada y la democracia participativa, prácticas que buscaron enmarcar y fomentar la discusión y el debate desde contextos sociales y políticos, explorando conceptos como 1o público" y el espacio con una intención claramente política. Este conjunto de prácticas supusieron un claro desafío a los paradigmas establecidos del modernismo: a la concepción de la figura del artista como genio aislado, libre y autosuficiente, independiente del resto de la sociedad; a su visión del arte definido en función de su autonomía y autosuficiencia, un Arte con una orientación norelacional, nointeractiva, noparticipativa, centrado en la visión y su epistemología espectacular, en la que el concepto de público queda reducido al de mero observadorespectador de objetos mercantilizables, una relación entre obra de arte y público establecida sobre el paradigma de la "separación" entre objeto y sujeto.

Para todas estas prácticas la reordenación de los parámetros de la cultura se convierte en una necesidad política básica, asumiendo que esta tarea política no

puede limitarse al coto privado de la "cultura , siendo uno de sus objetivos principales el hacer frente a la vez a los mecanismos de poder político y económico, incluyendo entre ellos a los sistemas de comunicación de masas que conforman y definen nuestras nociones del mundo. Podríamos de este modo hablar de toda una clase de formas culturales híbridas entre el mundo del arte, el del activismo político y el de la organización comunitaria.

Esta segunda línea genealógica del arte crítico, entendida en este caso como el arte en el interés público, enlazaría claramente con el anterior análisis de Lacy del artista como activista. De este modo, lo que vincula a estos procesos con un espacio o lugar público no es tanto su presencia física en dichos espacios como su interacción con las fuerzas sociales, políticas y económicas que dan forma a la vida de la comunidad. Como expone claramente Brian Wallis en "Democracy and Cultural Activism", "en la medida en que este activismo se ha visto por necesidad estrechamente relacionado con la creación de imágenes legibles y efectivas, podemos llamar a este nuevo estilo de política activismo cultural. El activismo cultural puede definirse de una manera sencilla como el uso de medios culturales para tratar de promover cambios sociales. Relacionado con los programas activistas iniciados por artistas, músicos, escritores y otros productores culturales, tal activismo señala la interrelacíón entre la crítica cultural y el compromiso político

orígenes activistas e influencias del conceptual

Podemos comenzar una aproximación a esta historia situándonos a finales de los 50, cuando los artistas desafían las convenciones de las galerías y los museos a través de los happenings y otros experimentos. Allan Kaprow ha contado su versión:

"Los artistas se apropiaron del medio real y no del estudio, de los desperdicios y no de las finas pinturas y mármoles. Incorporaron tecnologías que no habían sido utilizadas en el arte. Incorporaron el comportamiento, el tiempo, la ecología y los asuntos políticos. En poco tiempo, el diálogo se desplazó de conocer más y más sobre lo que era el arte a la formulación de preguntas sobre qué era la vida, el significado de la vida".

De este modo artistas como Kaprow desplazaron el emplazamiento del significado estético desde las expresiones privilegiadas del artista a las experiencias comunes de los y las participantes. Es así como, ya en los 50, el espacio del arte comienza a "completarse" con gente, procesos, política, mensajes, recuerdos, instituciones, acontecimientos, experiencias, comunidades y otros fenómenos de la vida cotidiana.

No fueron éstas las únicas reacciones a la estética modernista y a su profundización en el formalismo estético: el arte conceptual planteó, a su vez, que el significado de una obra de arte residía no en el objeto autónomo, sino en los procesos intelectuales que están en su origen. El ensayo de Felshin que incluimos más adelante en esta sección, y que ya hemos citado, da cumplida cuenta de la importancia del conceptual a la hora de entender desarrollos posteriores.

el performance art y el arte feminista de los 70

Las prácticas artísticas que tienen su origen en el clima democrático y creativo de finales de los 60 y comienzos de los 70 ejercieron una influencia muy significativa sobre las posteriores evoluciones de aquellas más comprometidas social y políticamente.

El performance sigue en parte las consignas sobre desmaterializacíón de la obra que había impuesto el conceptual, pero incorporará a su vez cuestiones absolutamente claves como la presencia, comprometiendo la corporeidad del artista, y ocasionalmente del público, en la ejecución misma de la obra23. Veremos luego en los textos incluidos en la tercera sección de este libro cómo estas cuestiones han llegado a entrar, de forma directa o indirecta, en la práctica de movimientos de acción directa como Reclaim the Streets .

Por otra parte debemos destacar la importancia que en ese momento cobra la presencia del arte realizado por mujeres, especialmente el arte de marcado signo feminista, gestado a comienzos de los 70. "Lo personal es político" es uno de los lemas centrales introducidos por el feminismo. La revelación personal, a través del arte, podía convertirse en una herramienta política. Esto trajo consigo que la autobiografía y otros temas que hasta ahora no se consideraban relevantes (incluyendo cuestiones de clase, sexualidad, género, raza) se introdujeran en el arte de los 70. Las historias autobiográficas y la imaginería que las acompañan sirvieron para situar lo personal en un contexto político, para entender e iluminar las visiones sociales por medio de las historias personales. De este modo, el arte feminista se trazará como principales objetivos: concienciar, invitar al diálogo y transformar la cultura, la politización de lo personal como proceso de autoestima, de autoconciencia del sujeto, un paso más para la toma de conciencia colectiva.

Como señala Nina Felshin, en una época u otra, muchos de estos artistas han hecho referencia a temas que interesan de un modo directo a las mujeres, incluyendo el sexismo, los derechos reproductivos, la lesbofobia, la violencia sexual y doméstica, el SIDA, la cuestión de las personas sin hogar y la vejez. El arte feminista encuentra un interesante marco teórico en el trabajo de Judy Chicago, quien se cuenta entre las artistas feministas más visibles de la 6poca,

junto a otras como Miriam Schapiro, Arlene Raven, Sheila Levrant de Bretteville, Mary Beth Edelson, June Wayne y Lucy Lippard. Chicago pensaba que la identidad femenina autorizada a través de las desfiguraciones o descripciones engañosas de la cultura popular podía ser contrarrestada articulando unas nuevas construcciones de la identidad en el arte. En ese proceso, las mujeres artistas y algunos y algunas otras artistas interesadas en las minorías étnicas comenzaron a considerar sus identidades, una de las claves para el nuevo análisis político, como un tema central en sus estéticas, de un modo aún no definido. Ambos grupos tomaron conciencia de que sus comunidades de origen eran su principal público. Artistas como Judith Baca trabajaron en ghettos y barrios con problemas específicos, luchando para aunar la estética altamente desarrollada de las escuelas de arte con la estética de sus propias culturas. Enfatizando su papel como comunicadores, estos artistas buscaron crear un lenguaje artístico que pudiera hablar con su gente. Su obra reflejaba el puente entre diversas culturas. Casi invariablemente ello les conducía al activismo. De acuerdo con Yolanda López, “en una época en la que el Estado se ha desintegrado hasta el punto de que ya no atiende las necesidades de la gente, los y las artistas que trabajan en la comunidad necesitan desarrollar conscientemente capacidades críticas y organizativas entre la gente con quien trabajan". Por esto fueron llamados community artists (artistas comunitarios) y el establishment de la crítica rechazó tomar en serio su obra.

Moverse en el sector público a través de la utilización del espacio público, incluyendo los medios de masas, se va a convertir en algo inevitable para los artistas que buscan informar e inducir el cambio social. Debido a su implicación como activistas, las artistas feministas estaban fundamentalmente preocupadas por la efectividad de su trabajo. Tenían unas concepciones bastante elaboradas sobre la naturaleza de un público expandido, incluyendo ideas concretas sobre cómo alcanzarlo, cómo consolidar su aceptación de un material y de unas temáticas nuevas y a menudo difíciles, y asegurar su transformación y cambio

como el objetivo principal de la obra. La colaboración era una práctica imprescindible con unas inmensas posibilidades, subrayando los aspectos relacionales del arte.

Hay otros artistas políticos que se encontraban trabajando también en tales temáticas y de acuerdo con todos estos principios durante los años 70. Los artistas marxistas en particular utilizaban la fotografía y el texto para formalizar y analizar su trabajo. Crearon una vinculación dialogada con el público entrevistando a trabajadores, construyendo narrativas colectivas y exhibiendo estas narrativas dentro de la comunidad de trabajo.

De este modo, durante los 70 se produjo un intercambio considerable, pero a menudo desconocido, entre artistas "étnicos", feministas y marxistas, particularmente en la costa oeste de Estados Unidos, siendo difícil atribuir la génesis de determinadas ideas a un grupo o a otro. Existían artistas que eran miembros simultáneamente de más de un grupo, que alcanzaron conclusiones similares desde distintas posiciones estratégicas, y dichas conclusiones sobre la naturaleza del arte como comunicación y la articulación de públicos específicos forman en gran parte la base de este arte en el interés público que hemos rastreado brevemente en esta segunda genealogía.

III. ACTIVISMO CULTURAL Y CRÍTICA DE LA REPRESENTACIÓN

En los años 80, cuatro factores fundamentales confluyeron para estrechar la distancia entre las dos genealogías que hemos introducido, haciendo así posible un arte más efectivo y cercano a los intereses sociales. Vamos a desgranar estos factores, siempre dentro del marco sociocultural que nos hemos marcado en este artículo y esta sección del libro y haciendo hincapié en su clara vinculación con el contexto norteamericano.

Primero, la renovada discriminación racial y la violencia contra las minorías", relacionada con la reacción neoconservadora que tiene lugar en los 80 en Estados Unidos. Dichas minorías tuvieron que luchar por un nuevo poder político y la articulación de su voz pública hasta lograr que se prestara atención a sus problemas específicos, si no en la agenda política, si entre el público estadounidense. La afirmación de la diversidad trae consigo profundas cuestiones sobre la cultura misma. Los artistas visuales, partícipes en los intercambios internacionales artísticos y literarios, expresaban los cambios que se estaban produciendo en las expectativas culturales de la gente de color de todo el mundo. "Lo geográfico es político" se convirtió en uno de los nuevos credos de los artistas críticos.

Un segundo factor dentro del conservadurismo político de los 80 y comienzos de los 90 fue el intento de circunscribir las aportaciones que habían logrado las mujeres durante las décadas previas. Las fuerzas antiabortistas cobraron un mayor peso al tiempo que las instituciones políticas, cada vez más conservadoras, amenazaban con ataques constitucionales a los derechos de las mujeres sobre la reproducción y el cuerpo. En estas décadas los artistas trabajaron de nuevo con asuntos como la violencia de género, haciéndose eco de los precedentes establecidos por las artistas feministas de los 70, pero ahora, entre quienes realizaban tales obras, se observaba una presencia mayor de artistas hombres.

El tercer factor está muy vinculado al segundo. Los esfuerzos censores de los políticos confabulados con el fundamentalismo conservador se centraron en el colectivo de artistas femenino, "étnico" y homosexual. Estos ataques sobre obras de arte públicamente visibles, la mayoría de las cuales eran temporales o fotográficas, como las de Mapplethorpe o Serrano, intentaron crear un ambiente profundamente hostil hacia el arte crítico.

Finalmente, el interés por las nuevas formas de arte público y crítico se vio reforzado por las profundas crisis contemporáneas en lo que a la salud y la ecología se refiere. Preocupados por el SIDA, la contaminación y la destrucción medioambiental, numerosos y numerosas artistas comenzaron a buscar nuevas estrategias para provocar la concienciación. Los artistas afectados por la crisis del SIDA llevaron su enfermedad literal y figurativamente a la galería, y los activistas realizaron acciones en la calle inspiradas por las performances y otras formas de acción de los 60 Y 70, renovando no obstante en profundidad en muchos casos las viejas formas de hacer política y de intervenir en el espacio público. La crisis medioambiental se convirtió también en uno de los temas principales de estas prácticas artísticas en diversos medios, incluyendo el fototextol Pinturas, instalaciones y performances.

En relación a todos estos factores de crisis en lo político y reorganización en lo artístico es importante destacar el trabajo de colectivos de artistas como las Guerrilla Girls o Group Material, de los que se da cumplida noticia en el texto de Nina FeIshin. Asimismo resulta destacable otro colectivo de mujeres cuya formación en 1991 se hace eco de la problemática del momento: la Women's Action Coalition (WAC: Coalición de mujeres en acción), cuya estrategia de actuación combina factores como la creatividad, la educación, la logística y la planificación, así como la aparición en los medios de comunicación. En su declaración de principios afirman:

"WAC es una alianza abierta de mujeres entregada a la acción directa en los temas que afectan a los derechos de todas las mujeres. Somos testigos de las actuales presiones económicas, culturales y políticas que limitan las vidas de las mujeres y del terrible efecto de estas limitaciones. WAC insiste en el fin de la homofobia, el racismo, los prejuicios religiosos y la violencia contra las mujeres.

Hacemos hincapié en los derechos de toda mujer a una buena atención sanitaria, al cuidado de los niños y niñas y la libertad reproductiva. Ejerceremos nuestro poder creativo para lanzar una resistencia visible y extraordinaria".

A raíz de la devastación que ha producido dentro del mundo del arte, la crisis del SIDA ha generado también un amplio corpus artístico, numerosas exposiciones y un activismo vivo y efectivo entre artistas y profesionales del arte. Además de Gran Fury, podemos destacar organizaciones como la Visual AIDS y DIVATV (Damn Interfering Video Activist Television), una coalición de realizadores de vídeo conectada con ACT UP. Visual AIDS comenzó su trabajo en 1989 buscando un hacer crecer el concienciamiento en torno al SIDA, tanto dentro como fuera del mundo del arte, y entre sus proyectos mejor conocidos está el evento anual Day WithoutArt (El día sin arte) y el proyecto de la cinta roja 27 . Todos estos grupos utilizan las estrategias del teatro de guerrilla, la instalación, la tergiversación... para llamar la atención sobre la crisis del SIDA y las prácticas racistas y sexistas dentro y fuera del mundo del arte.

Todos estos procesos artísticos no sólo están dotados de un gran potencial activista a través de la participación popular, sino que muchos y muchas de estas activistas culturales, además, hacen uso de los medios de comunicación como vehículos efectivos para implicar al público. Frente a la progresiva desaparición del espacio físico como lugar de la interacción social, buscan una nueva clase de espacio público desde el que actuar: los medios de comunicación de masas. La atención pública se dirige hoy día a los medios de comunicación y distribución masivos: TV, periódicos, revistas, música, películas, vídeo... Nuestra experiencia contemporánea de la realidad es conformada a través de los medios de comunicación. Como afirma el activista David Avalos,

"si la atención de la gente está puesta en los medios de masas, entonces tienes que encontrar formas de introducirte en los media, y no sólo en las secciones de arte de periódicos y revistas. Necesitas luchar a brazo partido con asuntos que implican a toda una comunidad.. Por otra parte esto también indica que necesitamos entender lo drásticamente que ha cambiado nuestro sentido de lo que es público. Vemos el espacio público como algo a través de lo que se pasa, no como un lugar donde congregarse... ¿Se está evaporando el espacio frente a nuestros ojos? ¿Está desapareciendo el espacio público para el debate de las ideas democráticas? Y si es así ¿cómo vamos a hacer para crear espacio?.. Tenemos (los artistas) que insistir en crear un espacio dentro de la sociedad para la discusión de las ideas en las que estamos interesados e interesadas, y de esta forma trabajar por la posibilidad de una sociedad democrática".

Las estrategias de los activistas en los medios de comunicación ciertamente han ejercido una gran influencia, pero, como sugiere Nina Felshin, debería señalarse que en su uso de estos medios y del lenguaje que les acompaña, los artistas activistas están quizás también en deuda con lo que se vino a llamar arte postmodernista crítico o de resistencia. Dichas prácticas buscaban desvelar las interconexiones entre poder y conocimiento en las representaciones sociales. De acuerdo con John Roberts, se erigen no ya como una crítica de la representación dominante, sino de la representación misma como proceso, y la función política de tales prácticas consistió en mostrar cómo las representaciones de la realidad y la verdad son parciales y están ideológicamente motivadas. Es pues en el ámbito de la comunicación y la producción de signos donde se encuentra el campo de batalla en estos años.

De ese modo nos encontramos con artistas que utilizan distintas formas de producción y modos de expresión (obras que combinan fototexto, fotografías construidas o proyectadas, vídeos, textos críticos, apropiaciones ...), pero que coinciden en su utilización del espacio público, la representación social y las

intervenciones sobre el lenguaje artístico mismo. Este cambio en la práctica lleva consigo un cambio en la posición: el y la artista se convierte en un manipulador de signos más que en un productor de objetos de arte, y el espectador en un lector activo de mensajes más que en contemplador pasivo de la estética o en un consumidor de lo espectacular.

cuestiones de efectividad

Las investigaciones y el trabajo de artistas como Daniel Buren, Michael Asher, Hans Haacke y Marcel Broodthaers se centran principalmente en el marco institucional y en la lógica económica de la producción y distribución del objeto artístico. En sus escritos críticos y en las obras mismas, estos artistas, entre otros, asociados a lo que se denominó en los años 70 crítica institucional, buscaron revelar los modos por medio de los cuales la producción y recepción del arte se encuentran institucionalmente predeterminadas, recuperadas, utilizadas. Otros como Barbara Kruger, y en los 80, vinculadas al postmodernismo crítico y responsables de su giro crítico feminista, a través de distintas colisiones de imágenes y textos buscan disipar la naturaleza especulativa de las representaciones que someten a la mujer a la mirada unívoca del sujeto masculino, dando la bienvenida a la espectadora femenina en el público de los hombres. Por su parte, una obra como la de Jenny Holzer sigue una estrategia “situacionista” : por medio de una gran variedad de signos presenta opiniones, credos, anécdotas de un modo que a un tiempo manifiesta el funcionamiento del poder dominante en el discurso cotidiano y lo confunde por medio de una exposición completamente anárquica, que descontextualiza y desnivela lugares comunes.

Es obvio que la obra de estos artistas busca desorientar la ley, poner el lenguaje en crisis, mostrar cómo las diferentes ideologías nos posicionan y nos pervierten

como sujetos del discurso. No obstante, en la limitación que han demostrado tener estas prácticas artísticas se revela una de las constantes dentro del mundo del arte: lo que en un principio se muestra como una crítica a la institución del arte y a sus lenguajes, termina por ser bien recibido en el complejo galería/museo, recuperado como otro ejercicio de vanguardia más, como una mera manipulación en lugar de una transformación activa de signos sociales.

Estas prácticas corren el riesgo de ser reducidas en la galería/museo de un acto de subversión a una forma de exposición, convirtiéndose la obra menos en un ataque a la separación de la práctica social y cultural que en otro ejemplo de ella, y el artista menos en un agente deconstructivo de la institución que en un "experto" sobre la misma. Debemos señalar cómo la mayoría de los artistas "postmodernistas comprometidos" política y/o socialmente presentan sus obras en muchos casos dentro de los emplazamientos tradicionales del mundo del arte, y sus obras terminan siendo adquiridas por influyentes coleccionistas e importantes museos a altos precios. De este modo, irónicamente, la mayoría de ellos terminan formando parte de la cultura dominante que buscaban desafiar, encontrándose con el mismo destino que el conceptual y tantos otros vanguardismos que finalmente se vieron reducidos y absorbidos por el mundo del arte establecido.

Como afirma Avrom FinkeIstein, miembro de los colectivos Silence= Death Project y Gran Fury,

"la comunidad del arte ha contribuido mucho, pero se ha quedado corta en lo que respecta a su verdadera responsabilidad cultural en una crisis como [la del SIDA], cuando la información que presenta está tan elevadamente codificada. Creo que discutiendo aquí estos temas en formas codificadas y en estos círculos muy elitistas estamos sirviendo realmente a los patrones del arte, la gente que está subvencionando estos encuentros, la muestra que acompaña estoy un montón de

acontecimientos culturales”.

Sería necesario pues ir mas allá de la crítica de la representación y de los signos dominantes y ofrecer alternativas, abrir espacios de oposición y conflicto más allá de esa esfera de los intercambios simbólicos, entrar de lleno en la arena política y desarrollar un desafío claro y radicalmente democrático a la figura del poder dominante y sus construcciones interesadas 32 . Como afirmaba Lippard en 1989, "gran parte del llamado arte crítico está tan masticado y predigerido y es tan predecible como gran parte del arte de izquierda. Una vez que la vida se reduce a imágenes y espectáculos para una audiencia pasiva, la imagen se convierte en el locus del diablo, y una olvida que los actores reales están actuando detrás y en frente de las escenas'. Lippard critica, entre otros, el "remedio homeopático para el arte" de Hans Haacke, ya que, según ella, "si gastamos toda nuestra energía en presentar el marco y el discurso de la cultura dominante, ¿quién va a estar ahí fuera experimentando con alternativas y escuchando a quienes están situados voluntaria o involuntariamente en los márgenes?'.

De este modo, este arte crítico debe ir más allá de una mera "revolución de palacio", debe operar más allá de lo que Gramsci llamaba una "vacuna patológica", inmunizando a la institución frente a las críticas que se le introducen en pequeñas dosis controladas, evitando conformarse implícitamente con abastecer al público con nociones sobre la forma de cambio y/o solidaridad social que puede ser concebida, pero sin hacer nada por mediar políticamente sus buenas intenciones.

Donald Kuspit reconoce el valor y efectividad de la obra de protesta de artistas como Haacke, que con su obra nos recuerda las realidades socialmente opresivas en las que toma parte el arte, unas obras en las que la aclaración o revelación de

estos procesos se convierte en "terria7, mientras que la efectividad de sus escándalos documentales deriva en no poca medida del sentido de la proporción, y el humor, con el que ve la ironía de su propia participación en el sistema que él acusa. Si bien su trabajo representa una importante contribución, según Kuspit, en su dependencia de las mismas técnicas de "distorsión" que las empleadas por los relaciones públicas corporativos, eligiendo los mismos "hechos" y omitiendo otros, manipula al espectador al hacerle aceptar su versión de la realidad. Kuspit señala el peligro de que este arte que se supone dirigido hacia el cambio social termine sirviendo a los propósitos de los que él llamaría un gallery leftism (izquierdismo de galería), es decir, el establecimiento de una identidad política en el mundo del arte que tiene una ambigua significación en el mundo más amplio; un arte separado de las problemas reales del mundo real, una traición a las necesidades reales de los miembros individuales de la multitud solitaria que conforma la sociedad actual, y una traición al potencial del arte para encontrarse real y directamente con esas necesidades.

De este modo la consideración política de este tipo de prácticas necesitaría hacerse más exigente. Si las prácticas representacionales son insuficientes, ello es en parte debido a la limitación de su propio trabajo a la hora de evidenciar el funcionamiento de las instituciones destinadas a recoger y ordenar las producciones simbólicas de la alta cultura, pero en parte también porque a raíz de la progresiva implicaci0n de artistas y colectivos con las comunidades y los agentes políticos reales se va haciendo evidente que es preciso llegar a otras formas de producción y distribución del trabajo artístico. Frente a un arte público "comprometido" recodificado y absorbido por las instituciones culturales, surge la necesidad de una vuelta a la protesta pública y a la acción directa, no de un modo acrítico que dé por bueno el activismo político más tradicional, sino haciendo por incorporarle toda la complejidad y riqueza de matices que las prácticas artísticas han asumido como propias. En la cuarta sección de este libro se tratará precisamente de esas derivas en que las prácticas artísticas han llegado a un

terreno común con otras procedentes a su vez del activismo político, que vienen también huyendo de una concepción extremadamente pobre de lo político, por instrumental y unidimensional. Es a través de tales procesos de cruce y crítica mutua que pueden resultar enriquecidos tanto el activismo político que tendría que hacer su discurso más rico como las prácticas artísticas que tendrían que asumir un grado de articulación y conexión política que las llevasen más allá del limbo de buenas intenciones en que aún quedan buena parte de los artistas que iremos viendo en estas páginas.

Mirando alrededor: ¿dónde estamos y dónde podríamos estar?

LUCY R. LIPPARD

He pasado gran parte de mi vida mirando, pero apenas he mirado lo que ocurría a mi alrededor. La historia y el mundo del arte "progresan" concentrándose en un punto de fuga inventado, perdiendo de ese modo las perspectivas cíclicas y panorámicas. Y por supuesto no es fácil ser visionario en medio de la niebla. Mientras tanto, la frase de Hazel Henderson, "piensa globalmente, actúa localmente" se ha convertido en un dogma, en una idea tan utilizada e importante como para seguir siendo cierta. No obstante, la noción de lo local, del escenario, de la situación y de la localidad, el lugar en una palabra 2 , no ha prendido en la corriente dominante del arte, ya que en el actual sistema de distribución el lugar del arte debe ser relativamente generalista y ajeno a la política y al sufrimiento si quiere atraer a un número suficiente de compradores.

La amnesia social y las actitudes antihistóricas que caracterizan a nuestra sociedad afectan también por lo general al mundo del arte. "Cada vez más parece que el cambio es todo lo que hay.. No existe un sentido de progreso que logre dotarnos de sentido o de profundidad o de hacernos sentir herederos y herederas del pasado. Pero, quizás porque estamos en un momento retrospectivo de la historia aproximándonos al final de un milenio y habiendo pasado el quinto centenario del acontecimiento más celebrado del colonialismo, muchos y muchas de nosotras estamos volviendo la mirada hacia atrás buscando un terreno sólido desde el cual dar un salto hacia un futuro en pleno cambio. Parece significativo que lo que el historiador Lawrence Grossberg llama "las piedras angulares de la investigación histórica" puedan ser también consideradas como piedras angulares del arte al que está dedicado este libro4: 11 apreciación de la diferencia, comprensión del contexto Y capacidad de llevar a cabo juicios críticos comparativos a partir de la empatía y la evidencia`.

Es obvio que la crisis ecológica es en gran medida responsable de la preocupación actual por el lugar y el contexto, pero lo es también la nostalgia provocada por la pérdida de raíces. La raíz griega de la palabra "ecología significa hogar, un lugar difícil de encontrar hoy en día. Precisamente debido a que mucha gente en el mundo no vive en su hogar, el planeta se está convirtiendo para muchas personas en un hábitat imposible. Del mismo modo que hemos perdido nuestro lugar en el mundo, también hemos perdido el respeto por la tierra y por ello la maltratamos. Al carecer de un sentido de comunidad microcósmica, somos incapaces de proteger nuestro hogar macrocósmico global. ¿Puede un arte interactivo y procesual "devolver a la gente al hogar" en una sociedad caracterizada por lo que Georg Lukács llamó carencia trascendental de hogar"?

Nunca desde el arte regional de los años 30 había habido tanta gente interesada en mirar a su alrededor y en dejar constancia de lo que ven o les gustaría ver en su entorno a través de algo que llaman arte. Algunas de estas personas han querido ir más allá tanto de la función reflexiva de las formas convencionales de arte, como de la función de protesta de gran parte del arte activista. Artistas, escritores, escritoras y activistas observan la relación entre la gente y su propia relación con la gente que es diferente, entre la gente y el lugar, entre la gente, el lugar, la flora, la fauna y, ahora también obligadamente, la atmósfera; una manera de comprender la historia y el futuro.

El auge creciente de lo “multicultural" (y de lo transcultural e intercultural) en la última década ha abierto nuevas vías para la comprensión de la increíblemente compleja política de la naturaleza. A pesar de que la gente (y las ideologías) a menudo se olviden por completo del arte que trata sobre la tierra y el paisaje, los conceptos de cultura y lugar son de hecho inseparables. Como ha observado Kenneth Helphand, los paisajes (que yo definiría como un lugar visto desde la distancia) 'portan un legado y una enseñanza" capaz de generar "una ciudadanía que toma forma a través del paisaje'.

Las narraciones nacionales, globales o colectivas, se hacen especialmente accesibles a través de la propia historia familiar, simplemente preguntándonos por qué nos mudamos de barrio, de ciudad, de estado o de país, por qué encontramos un trabajo o lo perdemos, por qué nos casamos y con quién, por qué perdimos contacto con ciertos parientes y con otros no. Podemos tomar como punto de partida, por ejemplo, investigar simplemente acerca del lugar donde vivimos o donde crecimos. ¿Quién vivió antes ahí? ¿Qué cambios se han llevado a cabo o has llevado a cabo ¿Cuándo se construyó tu casa? ¿Que dicen los archivos del condado al respecto> ¿Cómo encaja todo ello con la historia local? ¿Se ha reevaluado o se ha depreciado? ¿Por qué? ¿Cuándo se mudó tu familia? ¿De dónde venía y por qué se mudó? ¿Qué gente habitaba el territorio originalmente? ¿Tu familia recuerda su historia en esa zona o en alguna otra? ¿Tus parientes viven cerca? ¿Qué ha cambiado desde tu juventud? ¿Por qué? ¿Qué relación tiene el interior de tu casa con el exterior? ¿Cómo refleja su estilo y su decoración la formaci0n cultural de tu familia y su lugar de procedencia? ¿Tiene garaje? ¿Césped? ¿Jardín? ¿La vegetación es local o importada? ¿Hay agua suficiente para mantenerlo? ¿Hay animales? Y a nivel más general, ¿estás satisfecho o satisfecha con el presente? Si no lo estas, ¿sientes nostalgia por el pasado o suspiras por el futuro? Y así sucesivamente.

Preguntas como estas pueden precipitar una cadena de recuerdos personales y culturales, pueden permitir conectar historias interrelacionadas, poner en evidencia el funcionamiento del poco conocido sistema de clases americano, sacar a la luz las divisiones raciales, de género y de cultura, a la vez que fundamentos vitales en común, informarnos sobre el uso/abuso de la tierra, sobre la geografía, el medioambiente y la planificación urbana y hacernos comprender, por último, la experiencia de la naturaleza que ha hecho del "retorno" a ella algo tan mítico. Cuando se lleva la investigación sobre la pertenencia a una práctica artística participativa, puede llegarse a imaginar la visión colectiva del lugar, una que nos haga entender hasta qué punto los habitantes humanos están involucrados en el medioambiente, además de ser simplemente sus invasores (aunque esto también

debe tenerse en cuenta). Según Weridell Berry, el autor que ha escrito de un modo más evocador sobre el lugar Americano, "los conceptos de país, de patria y de hogar suelen simplificarse en la idea de `entorno”, es decir, lo que nos rodea. Al pasar a concebir nuestro lugar, nuestra parte del mundo, como entorno, como lo que nos rodea, estamos estableciendo una profunda división entre éste y nosotros mismos.

La inmersión real en el mundo depende de una familiaridad con el lugar y con su historia muy rara en la actualidad. Un buen modo de entender el lugar donde hemos aterrizado es identificar las fuerzas económicas e históricas que nos han llevado a donde estamos, en solitario o en compañía. La cultura, como decía un artista contemporáneo, no es de dónde somos: es de dónde venimos. Si nos miramos a nosotros mismos con una mirada crítica, como parte de un contexto social, como habitantes, consumidores, espectadores o turistas, podremos llegar a entender nuestro papel en los procesos naturales que determinan nuestro futuro. Del mismo modo, el estudio del lugar nos da acceso a una experiencia directa del territorio (lo que llamamos "naturaleza"), así como a una conciencia de la política ecológica y a una toma de responsabilidad respecto al futuro.

Jeff Kelley ha establecido una diferencia entre la noción de lugar y la de emplazamiento, que se popularizó a finales de los años 60 en relación a la escultura sitespecific: "El emplazamiento se refiere a las propiedades fisicas que constituyen un lugar.... mientras que los lugares son los recipientes de lo humano"'. Aunque lugar y hogar no son sinónimos, un lugar tiene siempre algo de hogar dentro de sí. En la frialdad de estos tiempos, el concepto de lugar conserva una cierta calidez. La consecuencia es que si sabemos cuál es nuestro lugar entonces conoceremos cosas sobre él; sólo perteneceremos realmente a un lugar si lo "conocernos" en el sentido histórico y experiencial. Pero poca gente en la sociedad norteamericana contemporánea conoce su lugar. (Cuando pregunté a unos veinte estudiantes universitarios que me hablaran de "su lugar", la mayoría no tenía ninguno; las excepciones fueron dos mujeres Navajo, criadas al modo

tradicional, y un hombre cuya familia había vivido durante generaciones en una granja en el sur de Illinois.). Pero incluso aunque podamos localizarnos a nosotras y nosotros mismos, ello no significa necesariamente que conozcamos nuestra posición dentro de ese lugar o nuestra relación con él. Algunas de nosotras y de nosotros hemos adoptado lugares que sólo son nuestros psicológicamente, definiéndose nuestro lugar como un ámbito sentido pero invisible.

Frente a los pueblos indígenas de este hemisferio, imbuidos en la tierra (y que la transformaron paulatinamente durante miles de años), los invasores europeos vieron el mundo natural como algo que saquear, conquistar, explotar y mercantilizar. Trajeron consigo la negación, una enfermedad que aún prevalece entre muchos de sus descendientes. Nunca se reconocieron las causas del agotamiento de los recursos, de la desaparición de los bosques y de la tierra cultivable en el "viejo mundo", de modo que los viejos hábitos fueron simplemente trasladados al "nuevo mundo". Aunque ya se propagó un sentimiento colectivo de pérdida a finales del siglo XIX, cuando se acabó de parcelar la mayor parte de la tierra cultivable, la mayoría de la gente en los Estados Unidos aún quiere creer que nuestros recursos, el agua, el suelo, los bosques, el combustible, el oxigeno son infinitos. En relación con esto se haya la escasa atención que despierta el modo en que se estructuran los espacios rurales y urbanos y cómo afecta a nuestra psicología nacional. (El historiador John Stilgoc afirma que en la Nueva Inglaterra colonial las ciudades planificadas bajo extrañas se consideraban un foco de desorden y "con muchas probabilidades de albergar inestabilidad a nivel civil y eclesiástico").

Hoy día, de acuerdo con Rosalyn Deutsche, la consideración del espacio en tanto reflejo de las relaciones de poder (producidas por las relaciones sociales) "está en la agenda política como nunca lo había estado antes". Esta preocupación la reconocemos en artistas que durante años han estado "enfocando" los barrios, los centros comerciales, los parques y otros contextos sociales. Sin embargo, el tono general no es excesivamente esperanzador. Me he visto sorprendida por tres

fenómenos recientes relativos al acto de nombrar. En primer lugar, el impulso postmoderno (ahora con más de una década de antigüedad y con capacidad retroactiva) ha engendrado una plétora de exposiciones, artículos y libros con el titulo: revisar, revisionar, retrazar, repensar, refotografiar. En segundo lugar, los títulos de las exposiciones que tienen la tierra y la naturaleza como tema están adoptando un tono melancólico e incluso apocalíptico: por ejemplo, Against Nature, The Demoralized Landscape, The Unmaking of Nature, Lost Illusions, y Utopia, PostUtopia. En tercer lugar, los términos "territorio", "tierra", "terreno" y el 11 trazado de mapas" se encuentran de un modo omnipresente tanto en la teoría como en la práctica. El mapa como concepto micro/macro visual ha despertado siempre gran interés en los artistas, y particularmente en los artistas "conceptuales" y "de la tierra" de 1965 a 1975. Por un lado, mapear/explorar el terreno puede considerarse una incitación a la medición, al trazado de barreras, de fronteras, de zonas, y al despliegue de otros instrumentos de posesión. Pero por otro, los mapas nos dicen dónde estamos y nos muestran hacia dónde nos dirigimos.

Entender nuestra geografía cultural es condición necesaria para poder reinventar la naturaleza. Necesitamos dejar de negar la diferencia y de fingir un confuso universalismo que enmascara y sostiene profundas divisiones sociales. Debemos profundizar en el conocimiento de nuestras relaciones con los demás, como parte de una ecología cultural, y tomar conciencia de nuestra posición como artistas y trabajadores y trabajadoras culturales respecto a problemas tales como la falta de vivienda, el racismo y el derecho a la tierra, al agua, a la propia cultura y a la religión, hayamos o no trabajado alguna vez directamente con estos asuntos. Debido a sus vinculaciones mutuas, el hecho de ignorar uno de estos problemas supone no entender los demás. No obstante, esta toma de conciencia requiere una extensa investigación visual y verbal (y local) que no está incluida en la educación artística tradicional. Deben incorporarse necesariamente los estudios multiculturales a toda práctica artística que aborde la historia y el lugar. Si sólo se estudia la historia del hombre blanco, el lugar permanece oculto. Por ejemplo, en

un seminario sobre la tierra que llevé a cabo en Colorado, me encontré con la necesidad de abordar en su conjunto el modo en el que la tierra había sido utilizada y concebida por sus habitantes originarios, la trágica historia de los nativos y la lucha continua por las concesiones de tierra mejicana, el papel jugado por los granjeros negros, por los vaqueros, por los trabajadores del ferrocarril y agricultores chinos, el internamiento en campos del desierto de los estadounidenses de origen japonés durante la II Guerra Mundial.

La América blanca se ha visto profundamente afectada (tan profundamente que a menudo no se muestra en la superficie) por las tradiciones territoriales de las culturas de nativos y mestizos. Los colonos heredaron emplazamientos y técnicas agrícolas y sobrevivieron mediante el aprendizaje de las costumbres de los indios, aunque éstos fueran eliminados en el camino". El resurgimiento reciente del interés por la cultura nativa (un proceso que comenzó en los 60) se debe en parte a la fuerza y el orgullo que siente el indio por haber sobrevivido, y en parte a su rabia por el coste que ha pagado su cultura, su salud y sus tierras. Pero también es producto de la conciencia extendida entre los estadounidenses de origen europeo acerca del fin de un sueño de quinientos años de colonialismo. La búsqueda del lugar es la búsqueda mítica del áxis mundi, de un lugar donde quedarse, de algo a lo que aferrarse. (Como ha afirmado el artista Seneca Peter Jemison no es la bandera sino el mástil y el águila en su parte superior lo que cuenta para su gente, pues conectan tierra y cielo, cuerpo y espíritu). Al mismo tiempo, es necesaria una desidealización de la naturaleza y de las actitudes nativas hacia la naturaleza ya que todo lo que es elevado a un pedestal puede verse fácilmente arruinado de nuevo.

Un arte comprometido con el lugar debe formar parte de un proceso más amplio. Oleadas cada vez más grandes de personas exiliadas atraviesan esta tierra y hemos convertido en nómadas incluso a quienes eran sus habitantes originarios. La población inmigrante en los Estados Unidos (todos nosotros y nosotras) carece de un centro y de un modo de orientación. Tendemos a pensar que nuestros

ancestros sí lo teman, pero mi familia, por ejemplo, estuvo desplazándose constantemente de un lado a otro, siendo pocas las generaciones que permanecieron en un mismo lugar desde el 1700 en adelante. Cuando una escultora cuyo trabajo se vincula con su lugar dice: el lugar es aquello que has abandonado"", no estoy segura de si se refiere a todo lo que te queda" o a "todo lo que has dejado atrás".

Aunque el arte se ha utilizado frecuentemente en el pasado como un medio de propaganda al servicio del colonialismo y del expansionismo (especialmente durante la marcha hacia el Oeste en el siglo XIX) y aunque gran parte del arte público contemporáneo sirve aún como propaganda de las estructuras de poder existentes (especialmente del desarrollismo y la banca), en esta sociedad no tenemos un medio mejor de reimaginar la naturaleza, de negociar, utilizando las palabras de Donna Haraway. "los términos en los que el amor por la naturaleza podría formar parte de la solución en vez de ser parte de las imposiciones de la dominación colonial y de la destrucción medioambiental”.

La clase media alta (a la que pertenecen la mayoría de los artistas) tiende a confundir lugar con naturaleza, porque tiene los medios y el tiempo libre necesarios para satisfacer su ansía de ver mundo, de viajar a lugares llenos de belleza, exotismo y curiosidades, de poseer segundas residencias en playas, montañas y granjas abandonadas. Pero los medios urbanos son también lugares, aunque conformados de un modo diferente, más propensos a engendrar subjetividades múltiples que facilitan la comunicación intercultural y que, de hecho, son el resultado de dicha comunicación entre culturas. Aquellos de nosotros que actualmente vivimos en una gran ciudad nos vemos enfrentados a un enorme espejo siempre que salimos al exterior. Nos refleja a nosotros y a quienes, como nosotros, vivimos en un mismo territorio. A menudo, nuestras apariencias y nuestras vidas difieren, pero no podemos mirarnos en el espejo sin ver también al resto. James Baldwin da en el clavo cuando, al hablar sobre la naturaleza recíproca de la comunicación cultural, afirma: "si yo no soy quien tú pensabas que

era, entonces tú tampoco eres quien pensabas` .

La dialéctica entre lugar y cambio es un punto de cruce de un gran potencial creativo. Actualmente estoy experimentando con las ideas hasta aquí esbozadas como herramientas de enseñanza, como formas a partir de las cuales profesoras, profesores y estudiantes pueden colaborar para encontrar su lugar. Un número creciente de artistas se están viendo implicados en ideas similares. De un modo interdisciplinar y multicultural, esta línea de investigación y producción se relaciona con contextos y contenidos, en lugar de con estilos y corrientes. Mis modelos son artistas cuyas ideas de lugar y de historia incluyen a la gente y quienes forman el germen de gran parte del arte interactivo o de "nuevo género": desde el Great Wall of Los Angeles de Judith Baca que reúne grupos de adolescentes procedentes de distintos orígenes culturales para crear un mural sobre la historia noblanca de California, a la obra de Mierle Laderman Ukeles con el Departamento de Limpieza de Nueva York que nos muestra cómo nos mantenemos a nosotros mismos y cómo gestionamos nuestros desechos (y con quién); y desde la exploración a pequeña escala del fenómeno de las personas sin hogar de John Malpede a los intentos realizados por Newton y Helen Mayer Harrison por recobrar el medioambiente a gran escala. Los artistas visionan un proceso que resulta en una obra de arte.

Donde estamos

Llevo mucho tiempo peleando con estas ideas. En 1967 escribí que el arte visual se mantenía en suspenso en un cruce de caminos “que muy bien puede convertirse en dos caminos hacia un mismo lugar. el arte como idea y el arte como acción... El arte visual sigue siendo visual aunque sea invisible o visionario”. En 1980 escribí:

"Cualquier tipo nuevo de práctica artística tendrá que tener lugar al menos parcialmente fuera del mundo del arte. Y aunque resulte difícil establecerse en el

mundo del arte, los territorios menos circunscritos son los más cargados de peligro. Fuera, la mayoría de los artistas no son ni bien recibidos ni efectivos, pero dentro hay una cápsula sofocante en la que se engaña a los artistas haciéndoles sentirse importantes por hacer sólo lo que se esperaba de ellos. Seguimos hablando de formas nuevas porque lo nuevo ha sido el fetiche fertilizador de la vanguardia desde que se separó de la infantería. Pero quizás estas nuevas formas sólo puedan ser encontradas en las energías sociales no reconocidas aún como arte".

No todas las diversas formas (aunque no lo suficientemente diversas aún) que han recibido el nombre de "arte público" son merecedoras de tal título. Yo definiría el arte público como cualquier tipo de obra de libre acceso que se preocupa, desafía, implica, y tiene en cuenta la opinión del público para quien o con quien ha sido realizada, respetando a la comunidad y al medio. El resto es obra privada, no importa lo grande o expuesta o molesta que sea, o lo muy de moda que esté. Con el fin de esclarecer el momento en el que nos encontramos, he realizado una lista provisional de los géneros existentes dentro del arte que se ocupan del tema del lugar. No se trata de establecer categorías rígidas ya que muchas de ellas se solapan:

Obras concebidas para exposiciones de interior convencionales (instalaciones, fotografías, arte conceptual, y propuestas de proyectos) que hacen referencia a la comunidad, la historia o el medio local. Ejemplos son: Chicago Stories de Deborah Bright y Nancy Gonchar, la propuesta del Boulder Creek Project de Newton y Helen Mayer Harrison y la obra Bravo 20. The Bombing of the American West de Richard Misrach.

Arte público tradicional de exteriores (no "plunk art" [arte dejado caer], como cuando se coge una obra, se aumenta de tamaño y se deja caer en el emplazamiento) que pretende llamar la atención sobre las características específicas o las funciones de los lugares en donde interviene, ya sea en

localizaciones predecibles como parques, plazas de edificios bancarios, jardines de museos y campus de colegios (como el monumento a la minería en Frostburg, Maryland, de Andrew Leicester; el Memory Path de Athena Tacha en Sarasota, Florida; y el People's History of Colorado de Barbara Jo Revelle, en Denver), o en lugares inesperados y algunas veces inaccesibles, tales como calles, escaparates, una cabaña en el bosque, un campo de golf, una oficina, un supermercado, un cráter en un desierto, un barrio residencia¡ (tal como los paisajes y las civilizaciones imaginarias para "Gente Meriuda7 de Charles Simonds y la House of the Future de David Hammons en Charleston, Carolina del Sur). Este grupo incluiría también un arte público innovador y ciertos monumentos subvencionados oficialmente, con fines sociales y con referencias locales, como el Vietnam Veterans Memorial de Maya Lin y el mural Little Tokyo de Barbara Kruger en el Museum of Contemporary Art de Los Angeles.

Obras de arte sitespecific en el exterior, a menudo hechas en colaboración o de carácter colectivo, que implican a la comunidad en la ejecución, en la recogida de información y en el funcionamiento real de la obra. Encontramos ejemplos en las paredes oficialmente reservadas al graffiti; el Green Chair Project de Joel Sisson en Minneapolis; Pullman Projects de Olivia Gude y Jon Pounds en Chicago; el Border Art Workshop en San Diego y Tijuana; el Aftican American Heritage Museum cle Dr. Charles Smith en Aurora, Illinois; y las obras realizadas por muralistas progresistas.

Instalaciones públicas de interior de carácter permanente, dotadas a menudo de alguna función relacionada con la historia de la comunidad, como son los murales de correos por todo el país y la obra de Houston Conwill, Estella Conwill Májozo y Joseph De Pace The Rivers en el Schomburg Center for Research in Black Culture en Nueva York. En este grupo también se incluyen los proyectos en los que se hace una referencia específica a la historia de la comunidad y vinculados a procesos educativos en marcha, como el Chinatown History Project de Nueva York y el parque industrial nacional de Lowell, Massachusetts.

Performances o rituales al margen de los espacios tradicionales del arte que reclaman la atención sobre el lugar, sus historias y sus problemas, o en general sobre la identidad y experiencia compartida en común. Al igual que los carteles en la calle, las pintadas con plantillas o los adhesivos, estas obras funcionan a menudo como un "arte que hace despertar", un catalizador de la acción colectiva. Ejemplos: las Three Weeks in May de Suzanne Lacy en Los Angeles y The Year of the White Bear de Guillermo G6mez Peña y Coco Fusco en distintos lugares de los Estados Unidos y Europa.

Arte que trabaja a favor de una toma de conciencia medioambiental y por la mejora y reivindicación de zonas baldías, centrándose en la historia natural, realizando parques y limpiando la contaminación. Un ejemplo de esto es el Time Landscape of New York City de Alan Sonfist.

Arte político directo y didáctico que trata públicamente asuntos locales o nacionales, especialmente mediante señalizaciones sobre medios de transporte, parques, edificios o por la carretera, que marca emplazamientos, acontecimientos e historias invisibles. Tenemos algunos ejemplos en el proyecto de señalizaciones de REPOhistory en el Lower Manhattan, el San Diego bus project de David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Sisco y los Host Projects de Hachivi Edgar Heap of Birds, llevados a cabo en múltiples sitios.

Emisoras móviles de radio, televisión o medios impresos de acceso público, cintas de audio y vídeo, postales, cómics, guías, manuales, libros de artista y carteles. Ejemplos a destacar son el libro y los carteles realizados por Carole Condé y Karl Beveridge con Sindicatos Canadienses, la televisión de acceso público de Paper Tiger, el arte realizado para acompañar manifestaciones como el AIDS quilt y el Spectacle of Transformation en Washington, D.C.

Acciones de carácter itinerante o encadenadas que implican a ciudades enteras o

que aparecen por todo el país de un modo simultáneo para subrayar o vincular asuntos actuales. Ejemplos son las plantillas de John Fekner en el Bronx, Nueva York; el Shadow Project, una conmemoración nacional del día de Hiroshima; y los ideogramas de carretera de Lee Nading.

Durante estas últimas décadas algunos artistas se han aventurado en el contexto público y han realizado un arte interactivo, participativo, efectivo y afectivo, relacionado con los lugares y su gente. Desde finales de los 50 se han llevado a cabo intentos de utilizar las formas, los materiales, la participación, el contexto y el contenido (por ejemplo los happenings de Allan Kaprow, Claes Oldenburg y Carolee Schrieeman) como un modo de escapar de las galerías y museos. En los años 60 el gerundio (la forma gramatical que implica procesualidad) se convirtió en escultura y comenzó a salpicar, a inclinarse, a colgarse, a extenderse, a actuar, a mutar y a movilizarsel7. Alrededor de 1966 existía ya un conjunto definido de obras que cuestionaban las estructuras por las cuales el arte existe en el mundo: los mitos modernistas, su estatuto de mercancía, los efectos sobre la ecología, la dominación masculina y blanca, el objeto de lujo, la audiencia especializada de clase alta y el confinamiento cultural de los mismos artistas.

Paralelo al desarrollo desde los años 60 de un arte experimental socialmente comprometido ha surgido un movimiento aún frágil que lucha por la democracia cultural y que ha reconocido en el arte algo útil, aunque no necesariamente utilitario. Gracias en parte al arte de mujeres que desde comienzos de los 70 ha subrayado la importancia de las estructuras sociales como campo de innovación formal (en la actualidad existen mas mujeres que hombres que hacen y escriben sobre arte público participativo) se ha experimentado una importante ampliación de la noción de arte público, convirtiéndose éste en una fuente de educación y de entretenimiento, y además de pensamiento crítico.

A finales de los 80, sorprendentemente, este ímpetu se fue aceptando dentro la corriente dominante aunque sin llegar a reconocerse sus antecedentes culturales

e ideológicos. Pero de hecho es aún poco el "arte público de nuevo genero 11 que se hace por ahí. Las relaciones entre artista y comunidad han sido normalmente sólo transitoriamente monógamas. El artista (que puede vivir in situ o haberse lanzado en paracaídas sobre el terreno) sigue su camino una vez acabada la obra, mientras que la comunidad a veces no llega a implicarse suficientemente en la continuación o extensión del proyecto. Han sido ya demasiados las artistas que albergando la esperanza de ayudar a cambiar el mundo haciendo un arte orientado a sensibilizar a un público cada vez más amplio y en lugares cada vez más accesibles han visto sus ilusiones frustradas por la burocracia que acompaña a todo el proceso.

"El arte público quema" según opina un artista público muy respetado y comprometido desde hace mucho tiempo. Otra artista me dijo que estaba acabada en lo que al arte público se refiere, tras trabajar durante varios años en un proyecto que estaba completamente aprobado y subvencionado, hasta la hora en que apareció una orden oficial para retirarlo de escena. Artistas idealistas en todo el país están siendo sofocados y sofocadas por las formalidades burocráticas, convirtiéndose en mártires de la esperanzadora causa de un arte verdaderamente público, interactivo, participativo y progresista. El dinero y la energía que debería emplearse en la educación mutua y colectiva de artistas y burócratas parece que no está disponible.

De toda la gente sobre la que he escrito en mi columna sobre arte, política y comunidad desde 1981 ` la gran mayoría sigue en activo. La colaboración y el apoyo organizativo mutuo parece que sean capaces de mantener vivas sus energías, mientras que el "éxito" y la atracción por los lugares de exposición convencionales tienden a debilitar la implicación del artista con la gente. Algunos artistas afamados de tendencia progresista han podido llevar su mensaje a un público más numeroso, aunque eso no quiere decir más amplio, al tener mayor acceso a los medios de comunicación.

El tren de alta velocidad de la novedad en el mundo del arte, que a menudo recompensa sólo lo que es "nuevo" en la superficie e ignora a quienes están en la brecha durante todo el camino (a menos que sus productos sean comercializables), es parcialmente responsable del agotamiento existente entre los artistas públicos, así como también lo es el clima político y económico actual. A pesar de que fracase a la hora de conseguir sus objetivos, sin embargo, este arte de "golpea y huye" (o que "se escurre cuando lo abrazas") ofrece algunas pistas interesantes acerca de las nuevas posibilidades del arte en la vida cotidiana.

El arte de vanguardia está siempre avanzando, metafóricamente, hacia un territorio "nuevo", poniendo a prueba "nuevos" parámetros y exigiendo 11 nuevos" paradigmas. Queda por ver si el "nuevo" género de arte público podrá trascender los límites (y la demanda comercial de novedad) que albergan o aprisionan a aquel arte que pretende avanzar hacia el mundo. Aunque he utilizado esta palabra tanto como cualquiera, he logrado comprender que un arte verdaderamente público no necesita ser "nuevo" para tener valor, ya que los contextos sociales y los públicos tan cruciales para su formación están siempre cambiando. Al examinar el arte ecológico realizado en los últimos veinte años (especialmente el arte del paisaje efímero de finales de los 60 y comienzos de los 70, y el arte feminista de orientación espiritual de los 70), me he sentido esperanzada por su variedad y simultáneamente decepcionada por sus limitaciones comunicativas. Como afirma Helen Mayer Harrison, "no hemos hablado la voz del río: cultivar la humildad"9. Los aspectos interactivos del artesobreellugar que se han desarrollado durante los últimos años pueden haber sido frágiles y de carácter tentativo, pero se encuentran en proceso de floración y están construidos sobre una noción renovada de la memoria, preparados para florecer si podemos crear un contexto de bienvenida fueradelarte en el que puedan aventurarse.

Donde podríamos estar

No existe razón alguna para cortar los lazos que vinculan a este arte con su hogar

en la comunidad, que en el peor de los casos le constriñen y regulan y en el mejor comparten sus intereses, ofreciéndole apoyo y una crítica responsable. Bien al contrario, la tarea ha de ser multiplicar los vínculos que lo conectan con comunidades y públicos participativos y con otros artistas "marginados", de modo que la idea del arte pase a ser por fin parte del centro: no de un centro elitista escondido de la visión pública, sino de un centro accesible en el que los y las participantes sean atraídas desde todos los frentes del arte y de la vida.

Con el fin de influir en la percepción, debemos proyectar ideas y formas sobre los modos de ver y actuar de la gente en su hogar y en sus entornos: en los museos, parques e instituciones educativas. Las ideas surgen del diálogo, cuando la mirada de una persona se ilumina al reconocer el modo en que otra utiliza las imágenes. El arte mismo, como chispa desmaterializada, como acto de reconocimiento, puede convertirse en un catalizador en todas las áreas de la vida una vez que se separa del confinamiento cultural de la esfera del mercado. La redefinición del arte y del artista puede ayudar a sanear una sociedad alienada de sus fuerzas vitales. Como ha afirmado Lynn Sowder, "debemos alejar nuestro pensamiento de la idea de hacer un gran arte para la gente y trabajar con la gente para crear un arte que sea grande'121 . El feminismo y el activismo han creado modelos, pero apenas hemos profundizado sobre la complejidad con la que el arte podría interactuar con la sociedad.

Para cambiar las relaciones de poder inherentes en el modo en el que el arte se produce y distribuye en la actualidad, necesitamos continuar buscando nuevas formas enterradas como energías sociales aún no reconocidas como arte. Algunos de los intentos más interesantes son aquellos que reenmarcan prácticas o lugares nonecesariamenteartísticos mirándolos a través de los ojos del arte. Ésta, también, es una idea que tuvo origen a mediados de los años 60. En esa época, ese "mirar al entorno" era resultado de un rechazo al arte como "objeto precioso", como una cosa más con la que llenar el mundo. La idea consistía entonces en mirar hacia lo ya existente en el mundo y transformarlo en arte por el proceso de

ver, nombrar y señalar en lugar de producir.

Si bien el conjunto de problemas que acompañan a cualquier incursión fuera del estudio ha alejado a muchos artistas del nuevo o del viejo género de arte público, ningún artista que se haya aventurado en él vuelve sin haber experimentado un cambio o sin haberse visto enriquecido.

¿Cómo podemos introducir estos cambios en la educación del arte, en la estructura de la carrera de un artista, en las posibilidades de una vida dedicada al arte que merezca la pena para quienes sienten la tentación de tales riesgos? Con pocas excepciones, las escuelas y los departamentos de arte en este país aún enseñan una noción de la función (o la falta de función) del arte anclada en el siglo XIX. Existen pocos cursos que traten sobre "el arte en un contexto social" , en su mayoría perecen por la presión de las visiones convencionales. La mayoría de los estudiantes de arte, incluso los mejor preparados, conocen muy poco o nada sobre la historia de los intentos de derrumbar los muros. El hecho es que necesitamos cambiar el sistema bajo el que vivimos y hacer arte como ciudadanos y como trabajadores del arte. Disponemos de los ingredientes pero aún nos falta la receta. Cuantos más cocineros haya, más gente utilizará los ingredientes de un modo diferente. Podríamos estar "enseñando" el arte futuro, no lo que ya se ha hecho y no necesariamente en las instituciones. Podríamos estar propagando las fuentes y los contextos de un arte que aún no ha sido realizado. Aquí es donde entran en juego los componentes multiculturales e interdisciplinares del arte absolutamente cruciales.

La cultura es aquello que define un lugar y su significado para la gente. La cultura apolítica y la "falta de cultura" en la que la mayoría de nosotros y nosotras vivimos en los Estados Unidos inevitablemente nos deja sin lugar. Actualmente, en los 90, algunos artistas se han aventurado a dar a conocer un sentido de cultura más amplio, como algo que forma parte de nuestras vidas y que no es jerárquico sino temporal y fluido. Cierto arte se ha convertido en un catalizador o vehículo para el

intercambio en igualdad entre culturas, ayudandonos a encontrar nuestros "yoes" múltiples en oposición a los estereotipos unidimensionales. Independientemente de la clase o la diferencia de oportunidades, todos escondemos múltiples identidades: filiaciones religiosas y políticas o su ausencia, un bagaje cultural y geográfico, un estado marital o parental, una ocupación, etc. El aprender a utilizar estas identidades múltiples y no sólo llegar a conocernos a nosotros mismos, sino trabajar y participar de un modo afectivo y emotivo con las realidades de los otros, es una de las lecciones que puede ofrecer un arte interactivo. Uno de los grupos de trabajo que participaron en el simposio Mapping the Terrain, resumía: "la estética da forma a las relaciones entre la gente. Las constantes negociaciones que constituyen la vida son rearticuladas de nuevo y liberadas en el arte. No puedes hacer trabajo de comunidad a menos que escuches y utilices la intuición".

Comunidad no significa entenderlo todo sobre todo el mundo y resolver todas las diferencias; significa aprender cómo trabajar dentro de las diferencias mientras éstas cambian y se desarrollan. La conciencia crítica es un proceso de reconocimiento tanto de las limitaciones como de las posibilidades. Necesitamos colaborar con grupos de gente pequeños y grandes, social y políticamente especializados ya informados e inmersos en los problemas. Y necesitamos enseñarles a dar la bienvenida a los artistas, a comprender cómo el arte puede concretar y hacer visibles sus objetivos. Al mismo tiempo, necesitamos colaborar con aquellas personas cuyo pasado y cuyo futuro no nos son familiares, rechazando la insidiosa noción de "diversidad" que simplemente neutraliza la diferencia. Empatía e intercambio son las palabras clave. Incluso para los trabajadores del arte interactivo poseedores de las ideas correctas el elitismo es un hábito difícil de evitar. Nada que excluya los lugares de la gente de color, las mujeres, las lesbianas, los gays o la gente trabajadora puede considerarse inclusivo, universal o curativo. Para encontrar la totalidad debemos conocer y respetar a todas las partes.

De este modo, necesitamos tramar una relación y una teoría recíproca de la

multiplicidad sobre quiénes somos, cuál es nuestro lugar y cómo afecta la cultura a nuestro medio. Necesitamos saber más sobre el modo en que nuestro trabajo afecta o no afecta a la gente expuesta a él, si comunica o no y sobre el modo en que lo hace. Esto también puede construirse mediante la educación experimental tanto en la historia del arte como en la formación de jóvenes artistas (los dos tipos de enseñanza permanecen separados de un modo absurdo en la mayoría de las escuelas).

Volviendo a la noción de lugar, el arte no puede ser un instrumento para centrar y enraizar a menos que sea el artista mismo quien se centre y se arraigue. Esto no quiere decir que las personas alienadas, desorientadas, nómadas (por ejemplo, la mayoría de nosotros) no puedan hacer arte. Pero un cierto tipo de lugar, aunque sea portátil, debe yacer en nuestro interior. Quizás podremos ser lo suficientemente afortunados como para poseer un pedazo de "naturaleza7 al que hincar el diente. Quizás la ciudad nos sea lo suficientemente satisfactoria. Quizás el estudio sea la guarida donde lamemos nuestras heridas, concebimos nuestras imágenes, planeamos nuevas estrategias y reunimos las fuerzas necesarias para salir de nuevo con fuerza. Quizás las limitaciones de la galería de marfil y de las páginas de las revistas de arte están impidiendo el desarrollo de un arte que sueña con lanzarse sin miedo a las calles, a lo desconocido, con encontrarse y mezclarse con otras vidas.

Como "visionarios", los artistas deberían ser capaces de proporcionar una nueva vía de trabajo que se oponga a la visión rapaz de la naturaleza que tiene la cultura dominante, con el fin de reinstaurar las dimensiones mítica y cultural de la experiencia "pública" y, al mismo tiempo, hacernos conscientes de las relaciones ideológicas y las construcciones históricas que constituyen el lugar. Necesitamos artistas que nos guíen por medio de respuestas sensoriales y cinestéticas a través de la topografía, que nos conduzcan hacia la arqueología y la resurrección de una historia social basada en la tierra, que nos muestren múltiples lecturas de lugares que significan diferentes cosas para diferentes gentes y en épocas diferentes.

Podemos aprender mucho de las culturas llamadas de una forma irónica "primitivas", entre otras cosas a comprendernos a nosotros mismos como parte de la naturaleza, interdependientes con el resto de ella: porque la naturaleza lo incluye todo, incluso a la tecnología, creada por los humanos, que son parte de la naturaleza.

¿Cómo sería un arte producido por la imaginación y cómo serían las respuestas de sus espectadores o usuarios? ¿Cómo podría el arte activar la acción y los valores locales? Con las subvenciones y los recursos adecuados, los artistas públicos podrían poner en funcionamiento espacios sociales y políticos en los que vincular todas las energías, en los que podrían concretarse el diálogo, las alternativas o la oposición. Esto puede relacionarse con las ya conocidas estrategias mediante las cuales los artistas "enmarcan" alguna realidad previa, que cobra un nuevo relieve a través de la intervención de un arte que llama la atención sobre sus condiciones de existencia. Las formas de arte "parasitarias", como los carteles intervenidos, pueden tener presencia física en la cultura dominante, al tiempo que la desafían políticamente, creando territorios abiertamente contestatarios que exponen las verdaderas identidades de los lugares y los espacios existentes y su función en el control social. Otro conjunto de posibilidades es el arte que activa la conciencia de un lugar marcándolo sutilmente sin alterarlo de un modo sensible: un folletoguía, paseos a pie o signos que indican una dirección y mediante los cuales se da paso a la historia de una casa o una familia, se sugieren las profundidades de un paisaje o el carácter de una comunidad.

El artista es o debería ser generoso. Pero sólo pueden dar lo que reciben de sus fuentes. Creyendo como creo que la conexión con el lugar es un componente necesario y fundamental para sentir de un modo cercano a la gente, a la tierra, me pregunto qué lograría hacer posible que los artistas "devolvieran" los lugares a las gentes que hace tiempo que no los ven. Porque la tierra unida a la gente, su presencia y su ausencia, es lo que hace resonar el paisaje. Las alternativas tienen

que surgir orgánicamente a partir de las vidas y las experiencias de los artistas. Y no lo harán a menos que quienes están explorando estos "nuevos" territorios creen un amplio conjunto de opciones. El artista debe participar en el proceso tanto como dirigirlo, tiene que "vivir allí" de algún modo: físicamente, simbólicamente o empáticamente .

¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo

NINA FELSHIN

El proceso de cambio

Con un pie en el mundo del arte y otro en el del activismo político y los movimientos sociales, surgió a mediados de los 70 una curiosa mezcla de prácticas artísticas que se expanden en los 80, para alcanzar niveles masivos de difusión e institucionalización en los 90. Estas nuevas prácticas de activismo cultural se han convertido en el tema de conferencias y artículos, de exposiciones y proyectos vinculados a comunidades y patrocinados por museos. Además, este fenómeno está dando ímpetu y contenido a varias revistas y organizaciones, lo que trae consigo un correspondiente aparato crítico y teórico en el que se plantean muchas cuestiones aún por responder.

Gran parte del arte del siglo XX ha sido producido, distribuido y consumido dentro del contexto de lo que reconocemos como "mundo del arte". Lo que ha impulsado a sus protagonistas ha sido fundamentalmente la búsqueda de la expresión personal y los objetos resultantes se han interpretado, en la mayor parte de las ocasiones, como producto de dicha expresión. Hasta finales de los 60, el formalismo una de las últimas manifestaciones del modernismo se hallaba en trayectoria ascendente entre la crítica de arte. Pretendía distinguir distintos tipos de arte en función de elementos autorreferenciales, enfatizando no sólo la pureza de cada género con respecto a otras disciplinas, sino también el carácter separado de la cultura en relación a las otras áreas de la vida. No obstante, a partir de finales de los 60 se iban a producir una serie de cambios en el mundo del arte que no eran sino un reflejo de los cambios que estaban teniendo lugar en el "mundo real".

La práctica cultural híbrida a la que nos referimos aquí se ha desarrollado a partir de estos cambios. Estas prácticas activistas, que cobran forma tanto a partir del "mundo real" como del mundo del arte, han catalizado los impulsos estéticos, sociopolíticos y tecnológicos de los últimos veinticinco años, en un intento de desafiar, explorar o borrar las fronteras y las jerarquías que definen tradicionalmente la cultura tal y como ésta es representada desde el poder. Estas prácticas culturales suponen la plasmación última de la urgencia democrática por dar voz y visibilidad a quienes se les niega el derecho a una verdadera participación y de conectar el arte con un público más amplio. Surge así de una unión del activismo político con las tendencias estéticas democratizadoras originadas en el conceptual de finales de los 60 y comienzos de los 70.

Destaquemos algunas de sus características principales. El arte activista es, en primer lugar, procesual tanto en sus formas como en sus métodos, en el sentido de que en lugar de estar orientado hacia el objeto o el producto, cobra significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar se caracteriza por tener lugar normalmente en emplazamientos públicos y no desarrollarse dentro del contexto de los ámbitos de exhibición habituales del mundo del arte. En tercer lugar, como práctica, a menudo toma forma de intervenci0n temporal, performances o actividades basadas en la performance, acontecimientos en los medios de comunicación, exposiciones e instalaciones. Una cuarta característica es que gran parte de ellas emplean las técnicas de los medios de comunicación dominantes, utilizando vallas publicitarias, carteles, publicidad en autobuses y metro y material adicional insertado en periódicos con el fin de enviar mensajes que subviertan las intenciones usuales de estas formas comerciales. Por último, se distinguen por el uso de métodos colaborativos de ejecución, tomando una importancia central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes. Estos métodos se inspiran frecuentemente en modos de hacer provenientes de fuera del mundo del arte, lo que es un modo de asegurarse la participación del público o de la comunidad y de distribuir con cierta efectividad su mensaje al ámbito público. El

grado en que estas estrategias colaboración entre artistas, participación pública y el empleo de las tecnologías provenientes de los medios de comunicación en la distribución de la información sirven y se incorporan de un modo satisfactorio a los fines activistas de la obra será el indicador fundamental a la hora de valorar su impacto2. Adopten una forma temporal o permanente, el proceso de creación es tan importante en dichas actividades como su manifestación visual o física.

Se puede decir, pues, que las prácticas culturales activistas son esencialmente colaborativas, una colaboración que se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. Esta estrategia tiene la virtud de convertirse en un catalizador crítico para al cambio y la capacidad de estimular, de diferentes maneras, la conciencia de los individuos o comunidades participantes. A menudo, los proyectos de artistas activistas están fuertemente vinculados a los movimientos sociales implicados directamente en los problemas de los que este arte se ocupa. El implicar en el proceso a la administración municipal, a organizaciones comunitarias o a otros grupos activistas, a sindicatos de trabajadores, a universidades, a especialistas medioambientales, iglesias, artistas, profesionales del arte e incluso a otros artistas activistas en sus proyectos, no sólo permite ampliar el público y la base de apoyo, sino que contribuye idealmente también a asegurar el éxito a largo plazo del proyecto comunitario que se ha marcado como objetivo. En las obras dirigidas a grupos específicos como las mujeres, personas sin hogar, estudiantes de secundaria, ancianas, miembros sindicales, trabajadores del servicio de limpieza, víctimas de la violencia sexual, etc., frecuentemente tales grupos toman parte activa junto con los artistas en las distintas actividades mediante el diálogo, la historia oral, la performance y el diseño conjunto de carteles e, incluso, mediante la realización de prácticas artísticas de tipo tradicional.

La participación se convierte de este modo en un proceso de autoexpresión o autorrepresentación protagonizado por toda la comunidad. A través de tales expresiones creativas, los individuos son dotados, adquiriendo paulatinamente

voz, visibilidad y la conciencia de formar parte de una totalidad mucho mayor. Lo personal, de este modo, pasa a ser político y el cambio se hace posible, incluso si inicialmente sólo se produce en el interior de la comunidad o en la conciencia pública. Como afirma Jeff Kelley, en este arte activista la participación puede convertirse en "un proceso de diálogo que cambia tanto al participante como al artista"'.

Este tipo de trabajos se constituyen así como un ejemplo de práctica cultural viable que por un lado se inspira y saca provecho de la cultura popular y política, de la tecnología y de la comunicación de masas provenientes "del mundo real", y por otro es heredera de las experiencias provenientes del ámbito artístico: el arte conceptual y el postmodernismo crítico. En conjunto estas prácticas están expandiendo de un modo creativo las fronteras del arte y el público y redefiniendo el papel del artista. En este proceso parecen sugerir una respuesta apropiada a la cuestión planteada en nuestro irónico título "¿Pero esto es arte?": pero ¿eso importa?

Raíces activistas en los 60

"Está surgiendo una nueva forma de “política” y bajo unas formas que aún no reconocemos. El cuarto de estar se ha convertido en una cabina de voto. La participación televisiva en las Marchas por la Libertad, en la guerra, en la revolución, la contaminación y otros acontecimientos, está cambiándolo todo”.

La generación que creció en la década del conformismo social y en el contexto del miedo al "otro" derivado de la Guerra Fría llegó a su mayoría de edad en los años 60. Tomando como punto de partida el Movimiento por los Derechos Civiles, la Guerra de Vietnam, el creciente movimiento estudiantil y una contracultura emergente, se fue evolucionando hacia un cuestionamiento general de la autoridad, los valores y las instituciones del poder establecido. La predicción de McLuhan en el sentido de que la proliferación de las tecnologías electrónicas

aumentarían la participación cultural, estaba a punto de comprobarse. Nacieron el discurso antibelicista en pro de la libertad, el movimiento ecologista y los discursos de liberación sexual, racial y étnica. Cuando los “sin voz” exigieron ser escuchados gran parte de esta resistencia y de este disentimiento tomó forma de activismo. Un tipo de organización alternativa de la expresión pública fue consolidándose paulatinamente a través de las protestas y manifestaciones a las que se unieron manifestaciones creativas de rebeldía como el teatro de guerrilla y las intervenciones mediáticas especialmente concebidas para llevarse a cabo en el ámbito de lo público. Lo que el activista Abbie Hoffman describía como “la calle":

"Para los estadounidenses de clase media la calle es un símbolo extremadamente importante porque todo tu proceso de experimentación de la cultura está encauzado a mantenerte fuera de la calle... La idea es mantener a todo el mundo dentro de casa. De modo que, cuando te pones a desafiar a los poderes, te encuentras inevitablemente al borde de la indiferencia, preguntándote a ti mismo: '¿Debería tirar por lo seguro y quedarme en las aceras o debería lanzarme a la calle?'Y quienes se lanzan a la calle en primer lugar son los líderes. Los que asumen los mayores riesgos, los que finalmente efectuarán cambios en la sociedad. No sólo estoy hablando de la calle como una calle física, la calle real.. es también la calle de lo que llamábamos `horario de máxima audiencia', debido al impacto de la TV".

A finales de los 60, los y las activistas habían aprendido de la experiencia del Movimiento por los Derechos Civiles que los nuevos medios de comunicación podían ser utilizados en beneficio propio. Se vio claramente cómo los periódicos, y especialmente la televisión, podían no sólo transmitir noticias e imágenes, sino también incitar al debate y finalmente influir en la opinión pública. No es sorprendente, pues, que quienes lideraban el Movimiento por los Derechos Civiles aprendieran a organizar manifestaciones y confrontaciones dirigidas explíctimanete a los medios de comunicación. Como afirma la fotógrafa Vicki Goldberg, "el Movimiento por los Derechos Civiles probó que la cobertura de los

medios de comunicación era una palanca con la cual mover el mundo'17.

En los 60 y 70, un buen número de grupos políticos y contraculturales se comprometieron con una forma de activismo performativo profundamente creativo y concienciado del papel de los medios de comunicación. Entre ellos cabe destacar la organización por la defensa medioambiental Greeripeace y los Yipples (Youth International Party) liderados por Abbie Hoffman'. Aunque estos grupos no tenían conexión con el mundo del arte y no se identificaban necesariamente como artistas, su uso creativo de las imágenes emplazadas públicamente y los acontecimientos performativos designados para atraer la atención de los medios de comunicación prefiguraban el empleo de métodos similares por el activismo artístico actual. " Utilizando las herramientas de Madison Avenue... ya que Madison Avenue es efectiva en lo que hace", Hoffman se convirtió en pionero del uso estratégico de los medios de comunicación a partir de la visión defendida contemporáneamente por McLuhan acerca del poder de la comunicación de masas. Desde los 80 la manipulación mediática iba a convertirse en un rasgo central del activismo tanto por parte de la derecha como por la izquierda.

La experiencia con los medios de comunicación

La manipulación de los medios de Comunicación mediante su utilización directa o mediante la apropiación de la imaginería visual diseñada específicamente para el consumo de estos medios se convirtió en un rasgo omnipresente en los 80 que continuó siendo explorado en los 90, aprendiendo los y las activistas de los sofisticados métodos de marketing utilizados en Madison Avenue, en las grandes corporaciones empresariales estadounidenses e incluso en la Casa Blanca. "Por cuanto que tal activismo se ha visto involucrado por necesidad en la creación de imágenes legibles y efectivas escribe Brian Wallis podemos llamar activismo cultural a este nuevo estilo de política," lo que él define como "el uso de los medios culturales para tratar de efectuar el cambio social"'.

Aunque gran parte de los artistas aún proyectan el potencial de su obra activista a través de la participación directa, cada vez son más quienes utilizan los medios de comunicación como vehículos para implicar al público. Tales artistas desafían y utilizan las técnicas de educación y de distribución de la información de los medios de masas siguiendo dos estrategias fundamentales, aunque algunas veces se combinen ambos métodos. En primer lugar, muchos artistas activistas imitan las formas y las convenciones de la publicidad comercial utilizadas por los medios, con el Fin de distribuir información y mensajes activistas que uno no espera encontrarse en dichos canales. La utilización del espacio comercial emplazado públicamente garantiza a la obra un público amplio y diverso. Además, al apropiarse de imágenes y textos directos de gran efectividad eso sí, debidamente matizados mediante la ironía y el humor, se evita el lenguaje didáctico o de confrontación típico del activismo tradicional, a la vez que se estimula la capacidad interpretativa y crítica del público respecto al universo mediático que le rodea. Algunos artistas y colectivos Como Diggs, Group Material, el Artist and Homeless Collaborative y Condé y Beveridge, han combinado elementos del activismo popular participativo con las técnicas de los medios de comunicación: en estos casos, es el grupo participante quien determina y confecciona la forma y el contenido del cartel, la valla publicitaria o la fotonarrativa, y al utilizar tales medios de masas los receptores potenciales son mucho más amplios.

En segundo lugar, adquiere relevancia como estrategia artística el aprovechamiento político de la cobertura misma proporcionada por los medios de comunicación convencionales. Grupos como Gran Fury, WAC [Wornen's Action Coalition] y al colectivo de San Diego formado por David Avalos, Louis Hock y Elizabeth Siseo, reconocen en la televisión y en los nuevos medios fuentes poderosas que pueden ser provocadas y manipuladas, tanto para comunicar su mensaje a un público mucho más amplio, algunas veces a todo el país, como para hacer detonar la controversia y extender el debate público. Para ellos, así como para las Guerrilla Girls, Lacy y Ukeles, la cobertura de los medios de comunicación

es una parte integral de su obra.

La intervención estratégica de los activistas en los medios de comunicación ha tenido indudablemente una gran repercusión. Debemos señalar en este punto que, como discutiremos más tarde, en su uso de los medios y del lenguaje que les acompaña, los artistas activistas posiblemente están en deuda con ese "arte postmodernista crítico" de los 80 que tenía como objeto de análisis primordial el papel de los medios de comunicación en la conformación de las representaciones culturales dominantes.

El legado del arte conceptual

Al igual que ocurrió en el activismo social general, los artistas de finales de los 60 comenzaron a cuestionar las prácticas autoritarias y exclusivistas del propio mundo artístico, tanto en lo relativo a sus instituciones como a sus estrategias estéticas. En 1969, por ejemplo, la Art Workers' Coalition (AWC) ya estaba establecida. Constituida inicialmente como una organización en defensa de los derechos de los artistas (aunque también funcionó como un grupo de oposición a la Guerra del Vietnam), exigía, entre otras cosas, una mayor participación y representación de los y las artistas dentro de la estructura de los museos, una mayor representación de las mujeres y de las minorías en exposiciones y colecciones permanentes y una mayor responsabilidad política por parte de las instituciones.

La AWC, disuelta a finales de 1971, es probablemente la organización de artistas mejor conocida, pero no fue la única. Existieron otros grupos involucrados activamente en la protesta contra la guerra y en asuntos feministas desde dentro del mundo del arte. Lo significativo de AWC es que muchos de sus miembros eran artistas conceptuales. La crítica del objeto de arte y de las estrategias estéticas formalistas llevada a cabo por el conceptual, y su deseo de acortar la distancia entre arte y público y entre arte y vida, pueden ser vistos como el equivalente en el

mundo del arte de la urgencia que se estaba viviendo en el "mundo real de una mayor participación, apertura y democratización de las instituciones existentes.

Otros dos movimientos artísticos que surgieron en el clima democrático y creativo de finales de los 60 y comienzos de los 70 son el performance art y el arte feminista. Al igual que el conceptual, han ejercido también una significativa influencia sobre una parte importante del arte activista actual. El arte de la performance es una forma híbrida, efímera, que conlleva un alto grado de cruce de disciplinas y está dotado de una gran capacidad para implicar al público. Como tal, no sólo abre las fronteras estéticas dentro de las artes visuales, sino que también desafía las del teatro tradicional. Aunque la performance tuvo una gran eclosión en los 70, también merece señalarse un modelo más temprano que tiene un papel relevante en este orden de cosas. A finales de los 50, Allan Kaprow introdujo la idea del happening como una forma de performance participativa en la que tanto el público como el material de la vida cotidiana, objetos, actividades, funciones, experiencias, se consideraban materiales viables para el arte. Más tarde, en los 60 y a comienzos de los 70, la performance fue adoptada por muchos artistas. Los artistas activistas emplean las actividades performativas por muchas razones, pero sobre todo porque su apertura e inmediatez invita a la participación pública y porque su carácter espectacular puede actuar como un imán para los medios de comunicación.

El arte feminista, a través de una gran variedad de medios, se ha hecho eco de los problemas e intereses de un nuevo feminismo emergente dando forma estética al credo “lo personal es político", una idea que guió gran parte del arte activista en su examen de la dimensión pública de la experiencia privada. Muchas artistas feministas adoptaron el performance art en los 70 resignificando el género de acuerdo con las estrategias del feminismo. Es interesante destacar cómo estas estrategias, según Lucy Lippard, incluyen la "colaboración, el diálogo y un cuestionamiento constante de las asunciones estéticas y sociales, y un nuevo respeto por el público". Hemos de señalar también que, independientemente de

que dichas artistas hayan surgido en los 70, 80 o 90, los temas feministas y de género han alimentado la producción del arte activista de un modo predominante. No es de extrañar, por tanto, que las prácticas artísticas de los 70, que hicieron un uso creativo de las metodologías feministas para abordar críticamente el problema de la autorrepresentación, la toma de conciencia del propio poder y la identidad comunitaria, hayan proporcionado tan importantes precedentes para el activismo contemporáneo.

El desprecio por el objeto de arte y su sistema de distribución en forma de mercancías que caracterizaba al conceptual, su deseo de expandir las fronteras estéticas y su énfasis en las ideas por encima de lo formal o la definición visual, condujo a los artistas conceptuales a experimentar con toda clase de materiales y formas no permanentes, baratas y reproductibles, incluyendo fotocopias y otros sistemas de comunicación no artísticos, instrucciones (para ser ejecutadas por otros), vídeo, instalaciones y performances, así como proyectos deliberadamente efímeros, todo ello enraizado en el "mundo real". Los proyectos a menudo exigían un cierto grado de participación por parte del espectador o espectadora y frecuentemente tenían lugar fuera de los emplazamientos tradicionales del arte. La pieza de Robert Barry Telephatic Piece de 1969, por ejemplo, estaba acompañada de una afirmación en el catálogo que decía: "Durante la exposición, trataré de comunicar telepáticamente una obra de arte, la naturaleza de la cual es una serie de pensamientos que no son aplicables al lenguaje o la imagen"`. En otro ejemplo de finales de los 60, Joseph Kosuth realizó una serie de trabajos en periódicos y revistas en los que se buscaba destacar cómo "la inmaterialidad de la obra se acentúa y cualquier posible conexión con la pintura se trata con rigor. La nueva obra no está relacionada con un objeto precioso, es accesible a tanta gente como esté interesada; no es decorativa, no tiene nada que ver con la arquitectura; puede ser llevada tanto a casa como al museo pero no fue hecha pensando en ninguno de los dos sitios”.

En estas y otras reacciones a la estética exclusivista del formalismo, el

conceptual planteó la idea de que el significado de una obra de arte reside no en el objeto autónomo, sino en su marco contextual. La idea de que el contexto físico, institucional, social o conceptual de una obra es lo que constituye su significado influyó en muchos de los desarrollos que siguieron en los 70, incluyendo las nociones expandidas de escultura y arte público.

La importancia de la contextualización llega hasta el punto de que un buen número de críticos, críticas y artistas han llegado a considerar que el arte activista es "el nuevo arte público", y que el contexto representa un refinamiento de la noción de site specificlty (especificidad espacial) tal y como se ha venido aplicando en la escultura y el arte público. Inicialmente, síte specific se refería a una relación formal integral entre la escultura y el emplazamiento, una relación según la cual la obra no podía ser separada de su entorno. A finales de los 60 y comienzos de los 70 se instalaron este tipo de obras en paisajes remotos, en entornos urbanos y en galerías y museos. En contraste con el notorio turd in the plaza, una variedad de arte público que a menudo consistía en poco más que una versión a gran escala de una obra de estudio, el arte público sitespecific tenía una relación real con su contexto y, supuestamente, también con la gente con quien iba a enfrentarse . Es significativo señalar cómo la General Services Administration, que administra las propiedades del gobierno federal y está encargada de solicitar la realización de obras de arte para sus nuevos edificios, tomó conciencia del nuevo pensamiento en torno al arte público y cambió el nombre de su programa a mediados de los 70, reemplazando el término Fine Arts in New Federal Buildings por el de ArtinArchitecture (programa de arte en la arquitectura).

Las obras que incorporaron el significado histórico o referencias no físicas a su emplazamiento de cualquier tipo representan una noción más desarrollada de site speificity. Robert Smithson y George Trakas se cuentan entre estos artistas que respondieron a los aspectos no formales del lugar. Smithson, en un buen número de obras escultóricas de carácter medioambiental al aire libre, reclamaba emplazamientos destinados a la acumulación de desechos industriales para

subrayar la necesidad de dar soluciones constructivas a la devastación del entorno. Mientras tanto, Trakas producía esculturas relacionadas con emplazamientos tanto interiores como exteriores incorporando referencias a la historia local. Al igual que otros artistas influidos por el pensamiento conceptual y, en su caso, por las formas híbridas que confluyen en la performance, Trakas concibía su obra contando a prior¡ con el espectador. Muchas de sus esculturas, por ejemplo, incorporan puentes y caminos accesibles y el espectador ha de abandonar su pasividad tradicional para convertirse en un participante activo cuyas percepciones espaciales pueden verse alteradas al interacturar con la obra.

El debate sobre el "nuevo arte público" se ha centrado en torno a la identificación del concepto de comunidad o de público como lugar [síte] y la caracterización del artista público como aquel cuyo trabajo es esencialmente sensible a los problemas, necesidades e intereses que definen esa entidad esquiva y difícil de definir que es ese lugar. Según esta definición, arte público sería todo aquel arte dotado de un cierto compromiso político al que se le presupone una localización pública y una recepción participativa. El problema con esta definición tan abierta es que en su esfuerzo por articular un nuevo modelo viable de arte público, a menudo fracasa a la hora de distinguir las diferencias estratégicas y metodológicas con que los y las artistas abordan su trabajo. Quienes proponen un "nuevo arte público" según este principio tan laxo tienden a poner en el mismo saco a artistas que emplean estrategias activistas de carácter procesual con otros fenómenos artísticos que sólo las adoptan superficialmente. Por otro lado, el hecho de que una obra esté situada en un emplazamiento público, en términos exclusivamente físicos, no garantiza la comprensión ni la participación pública. Ni siquiera cuando esa obra es de contenido político, arte político no es sinónimo de arte activista.

A pesar de que el debate sobre el "nuevo arte público" no ignora totalmente la diversidad de las influencias que confluyen en él, el término mismo elegido hace énfasis en un linaje de arte público a expensas de otros rasgos igualmente

definitorios, como pueden ser las metodologías procesuales, cuyos orígenes deben rastrearse en un ámbito muy distinto. Es importante señalar además que el llamado "nuevo arte público" no reemplaza y ni siquiera desafía el tipo de "arte público" que sus teóricos consideran superado. Yo sugeriría más bien que la noción expandida o inclusiva de site, tal y como es delineada por teóricos del "nuevo arte público", forma parte de un impulso o deseo de contextualización más amplio, que se puede rastrear desde finales de los 60 tanto en muchos sectores del mundo del arte, como en el de la cultura en su sentido más amplio. También pienso que los orígenes de este cambio hacia una estética más abierta dentro del mundo del arte se encuentran principalmente en el conceptual, y después en los proyectos interdisciplinares postmodernistas.

Lamentablemente, la crítica del capitalismo llevada a cabo por el conceptual no consiguió realmente abolir el objeto de arte o socavar el sistema de mercado. Como lo demuestran los ejemplos de Barry y Kosuth, el contenido del arte conceptual no acabó de adoptar totalmente los métodos y las formas de la filosofía democrática que le inspiraba, de tal modo que nunca llegó a considerar las cuestiones sociales y políticas como un objeto realmente viable. Así pues, aunque las ambiciones y estrategias del conceptual fueran democráticas, sus trabajos siguieron cristalizando en formas de arte esencialmente exclusivas y fuera del alcance de cualquiera que no perteneciera a dicho mundo. A pesar de ello, las implicaciones derivadas del conceptual han tenido un gran alcance, ayudando a crear un clima en el mundo del arte que ha propiciado que los artistas que llegaron después se decidieran a completar la revolución que el conceptual puso en marcha.

Se podría decir que el conceptual ayudó a pavimentar el camino hacia el postmodernismo y proporcionó un marco estructural firme para las prácticas de arte activista.

Síntesis en las prácticas

No obstante, a pesar de su aparición a mediados de los 70, no fue hasta los 80 cuando el arte activista realmente encontró su plena justificación en respuesta a las fuerzas conservadoras que dominaban tanto el mundo político como el mundo del arte, la presencia creciente de los métodos activistas tanto en la izquierda como en la derecha, la influencia persuasiva de los medios de comunicación y la consolidación de las relaciones públicas.

La erosión de la democracia, debido tanto al desmantelamiento de los programas sociales como a la promoción de iniciativas que favorecían a los ricos durante los años de la administración ReaganBush, condujo a una polarización creciente entre ricos y pobres, entre los poderosos y los que carecían de poder, entre la izquierda y la derecha. Los activistas de izquierda se movilizaron en torno a temas mucho más diversos que antaño, como fueron la crisis nuclear, la intervención de Estados Unidos en Centroamérica, la derrota de la Enmienda de la Igualdad de Derechos y la amenaza al derecho al aborto, el fenómeno de las personas sin hogar, el silencio clamoroso del gobierno federal en respuesta a la crisis del SIDA, la censura y el abandono cada vez mayor de sectores de la sociedad que ya estaban marginados de antemano. Los activistas de la derecha protestaban, por su lado, contra el aborto y ejercían presiones para lograr una política pública en apoyo a sus convicciones sobre la moralidad pública y privada. El mundo del arte estaba, por su parte, "fuera de juego" debido a los muchos ataques sufridos [desmantelamiento del sistema de financiación pública, censuras, etc.].

En muchos aspectos, el mundo del arte de los 80 reflejaba el "mundo real" que acabamos de describir. Los pasos tentativos dados en los 70 hacia un clima más democrático fueron completamente revocados por un énfasis renovado en los intereses del mercado: el estatuto de la obra de arte como mercancía, el culto al artista individual, el prestigio del coleccionismo, elevándose las relaciones públicas y la manipulación de los medios de comunicación a cotas hasta entonces

inimaginables. Los artistas masculinos siguieron siendo los dueños de la escena hasta finales de los 80 (algunos de ellos adquirieron una enorme fama y riqueza de la noche a la mañana), notándose en el mundo del arte el contragolpe dado al feminismo con el resultado de una aparente desaparición repentina de los avances logrados. Las Guerrilla Girls se formaron en 1985 en respuesta directa a este contragolpe y el Group Material se unió para hacer referencia al elitismo cultural del mundo del arte y cuestionar "toda la cultura que habíamos dado por sentada," invitando a los demás a hacer lo mismo. La formación de Group Material en 1979 es significativa pues hacía ver que aunque el conceptual (en el que está enraizada su filosofía colectiva) pudiera haber cambiado el clima del mundo del arte en los 70, las prácticas exclusivistas aún prevalecían. Para nuestra perspectiva actual está claro que la intensificación de las posturas elitistas en los 80 justificaba plenamente el trabajo del Group Material.

En reacción a estas corrientes conservadoras dentro y fuera del mundo del arte, un número creciente de artistas comenzaron a trabajar en torno a la esfera de lo político a lo largo de los últimos veinte años. Han vuelto sobre muchos de los temas que preocupaban a activistas políticos y grupos de izquierda de los 6070, incluyendo la crisis nuclear, el imperialismo, la Intervención en Centroamérica, el medioambiente, el fenómeno de las personas sin hogar y la gentrificación , la política racial, étnica y sexual, las políticas de la identidad en los 80 y en el multiculturalismo de los 90 y, por supuesto, la crisis del SIDA. Es interesante señalar cómo en los 80 el SIDA politizó el mundo del arte en un grado muy similar a como lo hizo el feminismo en los 70, aunque de un modo mucho más penetrante y omnipresente. La aceptación institucional del arte político alcanzó su punto álgido en 1993, cuando el Whitney Muscum of American Art dedicó su prestigiosa Bienal a toda clase de arte comprometido política y socialmente.

A lo largo de los 80, los artistas postmodernistas emplearon la crítica feminista de la representación y la ampliaron a una crítica más general de las representaciones culturales del poder. Muchos de estos artistas utilizaron las

técnicas de los medios de comunicación propios de la cultura dominante, principalmente la fotografía, con el fin de reevaluar críticamente los códigos implícitos en la representación. El lenguaje desarrollado por algunos de ellos, especialmente Jenny HoIzer y Barbara Kruger, ha influido, sin duda, en muchos artistas activistas posteriores. Pero el arte postmodernista comprometido políticamente se exhibía, en la mayoría de los casos, dentro de los emplazamientos tradicionales del mundo del arte, siendo en su mayor parte literal y figurativamente inaccesible al público general. La participación a través de la interpretación, una estrategia clave en el arte activista, es imposible si la ambigüedad y la oscuridad, a pesar de lo provocativo que se muestre estética e intelectualmente, impiden su comprensión. Es más, el arte postmodernista crítico fue adquirido por coleccionistas y museos a precios desorbitados y algunos de sus realizadoras tuvieron como representantes a las galerías comerciales más destacadas del SoHo. Se puede decir que, irónicamente, la mayoría de ellos se zambulleron en la cultura dominante que buscaban desafiar, y al hacerlo encontraron el mismo destino que el conceptual.

Pese a que las metodologías y las intenciones respectivas del conceptual, del postmodernismo crítico o de resistencia y del arte activista difieren, y aunque no deberían ser vistos como movimientos sucesivos, existe un hilo común que los atraviesa. La crítica conceptual de las instituciones del arte y de las estrategias estéticas formalistas, la crítica de la representación por el postmodernismo y las prácticas del arte activista son igualmente políticas en su cuestionamiento de las representaciones culturales dominantes, estando todas ellas interesadas en poner en evidencia las configuraciones del poder. De algún modo, en las tres se encuentran implícitas algunas de las cuestiones planteadas por Group Material, cuya propia práctica sirve para vincular el conceptual de los 70 con el postmodernismo de los 80: "¿Qué tipo de política orienta los compromisos y lugares comunes aceptados sobre el arte y la cultura? ¿A qué intereses sirven estas convenciones culturales? ¿ Cómo se produce la cultura y para quién se lleva a cabo?”.

Para los artistas activistas ya no se trata simplemente de adoptar un conjunto de estrategias estéticas más inclusivas o democráticas, o de abordar los problemas sociales o políticos bajo la forma de una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte. En su lugar, los artistas activistas han creado una forma cultural que adapta y activa los elementos de jada una de estas prácticas estéticas críticas, unificándolos orgánicamente con elementos del activismo y de los movimientos sociales. No contentos con limitarse simplemente a realizar preguntas, se comprometen en un proceso activo de representación, intentando al menos "cambiar las reglas del juego", dotar a individuos y comunidades, y finalmente estimular el cambio social.

Pero ¿logran algún éxito? ¿Y cómo se puede afirmar el impacto de proyectos que a menudo luchan por resultados difíciles de medir, tales como estimular el diálogo, reforzar la conciencia o dotar a una comunidad? Si bien estos objetivos son pasos importantes en el proceso de cambio social, lo que empuja a los artistas activistas es la necesidad de establecer relaciones y mecanismos desde dentro de la comunidad para ayudar a asegurar el impacto a largo plazo de su trabajo. Esto es especialmente importante para quienes llevan a cabo su trabajo en otras ciudades o en el extranjero. "Descifrar dónde está el elemento clave", como afirma un coreógrafo del American Festival Project, es una forma de hacerlo: es decir, identificar a las personas de la comunidad local con cuyo apoyo se asegura el impacto y la continuidad de los proyectos`. Más allá del método seguido, los artistas activistas serán más eficaces en tanto sean capaces de estimular la continuidad del proceso de participación pública que su obra ha puesto en funcionamiento.

Mirando hacia el futuro

Podemos preguntarnos: ¿cuál es el futuro del arte activista? Sólo se puede asegurar que estará vinculado a los ciclos del ámbito político. Tanto el activismo

político como el arte activista parecen florecer, como lo hicieron durante el contragolpe conservador de los 80, cuando la participación pública en el proceso democrático queda restringida repentinamente y cuando la sociedad se polariza descaradamente entre los poderosos y lo no poderosos, quienes son escuchados y quienes son silenciados. Aunque el clima político en Estados Unidos cambió con la elección de Clinton en 1992, hasta la fecha sus promesas electorales permanecen por lo general incumplidas. Es fácil adivinar que el activismo político y el arte activista continuarán floreciendo en los 90. No obstante, es interesante observar cómo, de las prácticas examinadas aquí, dos de ellas (Gran Fury y WAC) han desaparecido más o menos, una tercera (Guerrilla Girls) se está enfrentando a una crisis de identidadl9 y una cuarta (Group Material) está repensando su futuro. Estos últimos acontecimientos no señalan ciertamente el fallecimiento del arte activista, simplemente sugieren que éste, al igual que el activismo político, está íntimamente relacionado con el contexto en el que surge. Los tiempos cambian, la política gubernamental en el exterior cambia, la interna hace estragos, la rabia se enfría, la frustración y la desesperación se expanden, los objetivos necesitan ser reevaluados y las prácticas reconfiguradas, y, de un modo que quizás nos sorprende, hay artistas activistas que deciden volver a otros modos más "tradicionales" de hacer arte.

Dado que los artistas que aquí tratamos se alinean con los temas del mundo real", quizás resulte irónico el hecho de que la mayoría mantenga una relación continua con el mundo del arte. Cada relación es única, algunas más complejas o problemáticas que otras. Los museos y los espacios alternativos patrocinan sus proyectos, las agencias artísticas y las fundaciones los subvencionan, las escuelas de arte los contratan y los críticos de arte escriben sobre ellos. Una parte importante de este tipo de obra trata de no ser permanente, pero parte de ella ha sido presentada, o en algunos casos incluso coleccionada, por importantes museos estadounidenses, europeos y canadienses, y algunos y algunas artistas son representadas por galerías comerciales. Un colectivo ya mencionado ha participado en una Bienal del Whitney Museum, así como en la Documenta de

Kassel y en la Bienal de Venecia, tres de los acontecimientos artísticos más prestigiosos.

Pero al igual que el activismo político en los 90 se está viendo transformado por las condiciones políticas de esta década, el arte activista también está siendo reformado por el mundo del arte de los 90, una entidad radicalmente diferente de la que era en los 80. Al final de los 80, el mundo del arte estaba en ruinas. El mercado había quebrado y el senador Jesse Helins y otros personajes de la derecha habían declarado la guerra a la cultura y al NEA20. Las subvenciones públicas y privadas se habían agotado como resultado del declive económico, las controversias de la censura y el cambio en los patrones de las fundaciones. Tras el cierre de muchas galerías comerciales y en respuesta a lo limitado de las oportunidades institucionales, los artistas en los 90 han demostrado un interés renovado en formas no comercializables de arte, como las instalaciones, y en prácticas basadas en la performance y el activismo.

Junto a la eclosión del arte activista en los 90, estamos comenzando a ver fundaciones culturales y artísticas dedicadas a programas sociales. “In L.A., Political Activism Beats Out Political Art," es el encabezamiento de un artículo que apareció en el New York Times en marzo de 1994". El artículo informa sobre un importante cambio acaecido en la política de subvenciones de la Lannan Foundation, anteriormente un gran soporte de las exposiciones y adquisiciones de arte contemporáneo, incluyendo algunas de naturaleza política. El artículo comenta también la tendencia, general entre las corporaciones y las fundaciones en los últimos años, a dirigir sus anteriores subvenciones para las artes hacia programas sociales. Ya en 1994, el Village Voice informaba de un cambio en el NEA y en el paso de una política de financiación de las artes que apoyaba a artistas individuales a otra que subvenciona proyectos basados en la comunidad que son esencialmente educativos (y apolíticos). Esta tendencia era vista como un medio de evitar la controversia, así como el síntoma de un cambio general en los modos de subvención pública. Un dato paralelo es la moda creciente entre los

museos de los 90 a invitar a artistas comprometidos en proyectos basados en la comunidad.

En su libro sobre el arte activista en torno al SIDA, Douglas Crimp y Adam Rolston lamentan el hecho de que el arte crítico postmodernista raramente llevó a cabo su "promesa implícita de romper con el museo y el mercado para acometer nuevos temas y encontrar nuevos públicos". Citan el arte activista de ACT UP como una excepción al carácter exclusivista de la mayoría del arte postmodernista políticamente comprometido. Ahora, unos años después de este análisis, queda claro que el arte activista en torno al SIDA, que incluye el trabajo de Gran Fury, no iba a ser el único. El arte activista está en plena efervescencia, como su proliferación actual claramente indica. Pero debido a su creciente aceptación por parte de las instituciones durante los 90, los artistas activistas han de tener mucho cuidado para evitar lo que Crimp y Rolston consideran "el destino de la mayor parte de las prácticas artísticas críticas... la capacidad del mundo del arte de adoptarlas y neutralizarlas". Sólo si son capaces de conservar una mirada crítica y sin componendas sobre sí mismos y las intenciones de su trabajo, lo que no siempre es fácil, los artistas activistas podrán probar que la aceptación y el apoyo por parte del mundo del arte no es el beso de la muerte para las prácticas de arte críticas. Si tales artistas entienden que mantener un pie en el mundo del arte es un medio de mantener el otro pie más firmemente plantado en el mundo del activismo político, entonces el arte activista permanecerá en un terreno sólido, asegurando de este modo la viabilidad continua de este vivo fenómeno cultural.

Recodificaciones : hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo

HAL FOSTER

Tomemos en consideración dos fechas emblemáticas: 1983, centenario de la muerte de Marx, y 1984, el temible año de la distopía de Orwell. ¿De qué modo pueden enmarcar la política cultural del presente? Para muchos, la primera señala el fracaso del marxismo como ciencia histórica, ofreciéndosenos tanto desde la derecha como desde la izquierda, distintos tipos de postmarxismo que proclaman el fin del dominio de las ideologías y de lo económico. "1984" se incardina en una cadena de significantes muy diferente (totalitarismo, comunismo ...) que nos recuerdan, tanto para los conservadores como para los progresistas, "el peligro inminente" del marxismo en tanto sistema social, haciendo una lectura reaccionaria que tiende a reducir todo socialismo al estalinismo.

De ese modo, "1983" y "1984" solo sirven para enmarcar el presente como momento de polaridad ideológica y de dislocamiento histórico. Pero aunque la idea del dislocamiento tiene valor en tanto que describe con exactitud el carácter febril de una conciencia histórica cuyos síntomas encontramos en todas partes: el consumo que hace de la historia un público alienado a través de imágenes ofrecidas por los medios y la profusión del pastiche en el arte, la arquitectura, la literatura y el cine;' la diagnosis de dichos sin tomas nos puede llevar a engaño. ¿Es esta fragmentación una ilusión o es una ideología por sí misma? ¿Es el síntoma de una lamentable esquizofrenia cultural, o es el signo de una sociedad en la que la diferencia y la discontinuidad desafían de hecho toda idea de totalidad y continuidad?

De momento, quedémonos sólo con la idea de dislocación, ya que ha sido ésta la que ha llevado a que se cuestione contemporáneamente la correlación entre lo cultural y lo político, entre lo social y lo económico. Este cuestionamiento se manifiesta a menudo a modo de crítica de los conceptos marxistas de clase y

medios de producción, estimulado por el creciente reconocimiento del papel que juega lo cultural en la sociedad. Las líneas siguientes pretenden ser una reflexión acerca de estas cuestiones, tal y como han sido abordadas en el último arte político occidental. ¿De qué modo el cuestionamiento del concepto de clase afecta a la representación que hace el realismo social de los agentes de la historia? ¿Cómo incide la crítica del aparato productivo en programas modernos, tales como el productivismo, que incitan a su transformación cultural? Y ¿De qué modo, si aceptamos que lo cultural domina lo social, afecta esta invasión a la posición estratégica del arte político? Es decir, si éste ya no se puede concebir como representativo de una clase, ni como materialmente productivo, ni como culturalmente vanguardista ¿cómo y dónde puede situarse el arte político?

Los conceptos marxistas, por muy científicos y autocríticos que sean, tienen limitaciones históricas, y esto es particularmente manifiesto en el caso del énfasis marxista en el papel de la clase (proletaria) como agente de la historia y los medios de producción como el objeto de la lucha social. Estos dos temas el de la agencia social y la interpretación productivista son el objeto central de la crítica contemporánea al marxismo, y no lo son menos en la reflexión acerca del arte político actual.

Según Marx, el trabajador es quien produce el mundo y quien debe recuperar los medios de producción en manos del capital en nombre de una nueva colectividad. Por multitud de razones (divisiones radicales en la división internacional del trabajo, el carácter serial de la cultura de masas, la recuperación de políticas corporativistas) esto sólo ha ocurrido de un modo parcial, de modo que los marxistas se han visto obligados a reflexionar acerca de si sigue siendo el obrero en su puesto de trabajo el detonante del cambio social. De hecho, para André Groz, el agente revolucionario de hoy sería la "noclase de notrabajadores" que, libre de la ideología productivista, es capaz de negar la racionalidad capitalista y perseguir la autonomía individual. A pesar de los síntomas recientes de proletarización, las nuevas fuerzas sociales las mujeres, los negros, los

movimientos gay, los grupos ecologistas, los estudiantes han dejado clara la importancia que han obtenido el género y la diferencia sexual, la raza y el tercer mundo, la revolución ecológica y la relación entre poder y conocimiento, hasta el punto de que el concepto de clase, para sobrevivir, haya de articularse en relación a dichos términos. Como resultado, el interés de la reflexión teórica se ha desplazado de la consideración de la clase como sujeto de la historia hacia una exploración de la construcción cultural de la subjetividad, pasando de la identidad económica a la diferencia social. En pocas palabras, la lucha política se ve ahora ante todo como un proceso de "articulación diferencial".

De un modo similar, el arte político no se concibe ya tanto como representación del sujeto de clase (a la manera del realismo social) sino como crítica de los sistemas de representación social (su posicionamiento respecto al género, los estereotipos étnicos, etc.). Tal transformación implica un cambio de posición y función del artista político. En mayor o menor medida, todos los discursos modernos que concebían el arte como un instrumento de transformación revolucionaria (desde los productivistas a Barthes, pasando por Brecht, Benjamin y Tel Quel suscribían el modelo marxista de la contradicción estructural. Según este modelo, todo modo de producción (como el capitalismo de mercado) conlleva un conjunto específico de fuerzas productivas y de relaciones sociales (trabajador y empresario, proletariado y burguesía). Al desarrollarse las fuerzas productivas, las relaciones sociales tenderían a resquebrajarse, o como escribe Marx (en Una contribución a la crítica de la economía política, 1853): "Estas relaciones sociales, de ser formas de desarrollo de las fuerzas de producción pasan a convertirse en grilletes. Es entonces cuando llega el momento de la revolución social."

Si reescribimos este modelo productivista a modo de programa político, la tarea del artista está bien clara. Tal como escribiera Benjamin en El autor como productor (Gramsci apunta cosas similares respecto al intelectual), el artista debe "reflexionar sobre su posición en el proceso de producción," resistirse a la cultura apropiacionista de la burguesía, migrar a la revolución de clase (proletaria) y

trabajar desde allí para cambiar los medios de producción. En vez de "hablar" en nombre de esta nueva fuerza social, debe alinear su práctica con su producción. De este modo el artista pasa de ser "un proveedor del aparato productivo a un ingeniero que considera que su labor es adaptar dicho aparato a los fines de la revolución proletaria`. No puede negarse la importancia histórica de este programa. En la práctica, hizo mucho y de variadas maneras (en el productivismo ruso, en la Bauhaus ...) para enmendar la división del trabajo Cultural: para convertir a los trabajadores en productores de arte y liberar al artista y al intelectual de la "posición imposible" de "benefactor y patrono ideológico". El programa del arte productivo también fue socialmente muy efectivo al redefinir formas que se habían hecho o excesivamente genéricas (como la esculturra académica) o meramente reflexivas (como la pintura cubista). Y, finalmente, lo hizo mucho en el ámbito de la teoría, tanto al desacreditar la división banal del arte en representacional y abstracto, como al diseminar una concepción del significado como algo producido activamente y no como algo pasivamente (institucionalmente) recibido.

Pero tal como era expresada, sin reconocer debidamente las complejas mediaciones que ello implica, esta concepción productivista del arte tendía fácilmente a una visión tecnocrática e instrumental de la cultura. Debido a una insuficiencia dialéctica, indujo a una serie de falacias: la idea brechtiana de que la negación de las convenciones burguesas (tales como el ilusionismo pictórico) supone ya de por sí una crítica política, o la barthesiana de que el arte productivista está exento de ideología al ser una actividad imbricada en lo real. (Barthes: "el oprimido hace el mundo y tiene únicamente un lenguaje [político] activo y transitivo; el opresor lo conserva, su lenguaje esta cerrado, es intransitivo, gestual, teatral: es Mito”) . Finalmente, el modelo del arte como actividad productiva puede verse asimilado fácilmente por un productivismo per se en el que "toda esperanza revolucionaria se vea ligada al mito prometeico de las fuerzas productivas," cuya “liberación”, se confunde con la “liberación del hombre”. Las teorías que tienen como objeto central los modelos de producción posiblemente no

son capaces de dar cuenta del significado cultural del consumo (o del consumo de significado), o de la importancia histórica de la diferencia social y sexual (en relación a otras culturas o en el interior de la nuestra).

Las fuerzas sociales progresistas occidentales no pueden definirse actualmente en relación al “hombre productor" por dos razones. Desde el punto de vista histórico, las mujeres, los negros, o los estudiantes estuvieron durante mucho tiempo subordinados en lo que respecta a la producción, excluidos de la misma y desplazados en el ámbito del consumo o de la cultura. Desde el punto de vista social, el campo de batalla de estas fuerzas políticas no es tanto los medios de producción como el código cultural de representación, no tanto el homo economicus como el homo significans. Por ejemplo, aunque el patriarcado y el racismo sean estructurales en casi todos los ámbitos laborales, han de ser aprendidos primero en instituciones culturales como es la escuela o a través de los medios de comunicación. Tales instituciones nos someten de un modo desigual a una estructura social cuyo centro sigue siendo el varón blanco. Por ello, es ahí, en esas instituciones, donde ha de ejercerse la resistencia a tales prácticas patriarcales y racistas. Es cierto que tales instituciones están regidas por el capital y que sirven a sus intereses al construir tipos sociales "ajustados". Pero, si en cualquier modo de producción, sea éste capitalista o no, la condición "última" sigue siendo la “reproducción de sus condiciones de existencia”, entonces será fundamental el sometimiento cultural a través de instituciones tales como la escuela o los medios de comunicación ya que: "al consumir el código, de hecho, estamos reproduciendo el cisterna”.

El marxismo, por ello, se enfrenta a dos desplazamientos: de la idea de un sujeto de la historia concebido en términos de clase a interesarse por la producción del sujeto social a través de la historia (o de la subjetividad como sujeción) y de centrarse en los medios de producción (del valor de uso y del valor de cambio) a interesarse en los procesos de circulación y en los códigos de consumo (el valor de intercambio sígnico). Es únicamente a la luz de dichos

desplazamientos como puede comprenderse la Posición del arte político en relación con la totalidad de lo social. Si el arte Político ya no puede concebirse en las sociedades tardocapitalistas simplemente como representación de un sujeto de clase (en tanto "mensaje" vehiculado a través de los medios del arte), o como un instrumento del cambio revolucionario (en tanto "trabajo" realizado sobre el aparato productivo), ello no se debe tanto al fallo de ambos programas como a la existencia de condiciones nuevas de las que ninguno de los dos puede dar cuenta de un modo específico. En pocas palabras: la clase es el constructo de una praxis social específica y no un dato histórico omnipresente y susceptible de ser representado (tal como aparece en el realismo social). Además, puede que aunque el aparato productivo pueda ser transformado culturalmente, no sea éste la única clave del poder político.

Ello no significa que el artista político no pueda hablar en nombre de los oprimidos o alinear su producción con la del artista. Es indudable que el problema de las políticas de la representación es de carácter estrictamente contextual: lo que puede parecer radical en SoHo puede ser contrarrevolucionario en la Nicaragua sandinista. Una reconsideración de lo político no significa por tanto desechar ningún modo representacional, sino cuestionar más bien usos específicos y efectos materiales: problematizar la creencia en la verdad de un cartel de protesta, del realismo del documental fotográfico o de la colectividad en un mural callejero. Esta reconsideración no significa tampoco negar la necesidad de transformar el aparato productivo, sino tomarlo como un programa histórico concreto (ni siquiera hacia 1937, cuando Benjamin publicó El autor como productor, la reacción política contra el programa productivista de la Unión Soviética era absoluta, y el propio Benjamin iba a pasar pronto de la prógnosis revolucionaria al mesianismo melancólico) o, de otro modo, como un proyecto que debe ser reescrito de acuerdo a la coyuntura del presente. Puesto que el aparato productivo ha cambiado de un modo claro bajo el capitalismo multinacional, es posible que la intervención en el consumo de imágenes mediáticas pueda tener ahora un mayor valor crítico que la creación de otras nuevas.

El reconsiderar el proyecto del arte político no sólo es necesario para comprender la conexión entre los desplazamientos sufridos por los conceptos de clase y producción, es también imprescindible para relacionar ambos con un tercer desplazamiento: el que va de una teoría que piensa que el poder se basa en el consentimiento social, garantizado por una ideología de clase o de estado, a una teoría en la que el poder opera a través de un control técnico que "disciplina" nuestro comportamiento (y por supuesto nuestro cuerpo). Tal como lo concibiera Michel Foucault, dicho control no se produce primordialmente mediante representaciones ideológicas que nos mistifican en términos de identidad individual o de condiciones reales, sino de regímenes sociales (que operan en las escuelas, la empresa, etc.) que estructuran materialmente nuestras vidas. Aunque ambas teorías del poder intentan dar respuesta al modo en que el individuo se inserta en la sociedad, este desplazamiento (si lo concebimos como tal) ayuda a aclarar el porqué se debaten tanto hoy en día las cuestiones de la representación y de la sexualidad, de la determinación simbólica frente a la económica y los "sistemas totales." De hecho, hoy sólo podemos repensar la posición e importancia del arte político teniendo en cuento estos temas.

El lugar de la cultura

En las sociedades burguesas generalmente se considera la cultura como algo autónomo y separado de la producción material. El marxismo hereda este modelo polarizado de lo cultural y lo económico aunque haciendo énfasis en la interacción estructural existente entre ambos. El modelo de base y superestructura ha dado pie a numerosas vulgarizaciones: por ejemplo, a la idea de que lo cultural refleja pasivamente lo económico (aduciendo, por ejemplo, que la naturaleza subjetiva y abstracta del arte moderno es expresión directa de un proceso de reificación capitalista). Pero este modelo también ha estimulado revisiones tan importantes como es la teoría althusseriana de que lo económico sólo tiene valor determinante "en última instancia"; de que, aunque toda coyuntura histórica esté

sobredeterminada, sigue estando regida por una "estructura dominante," y de que la relación de causalidad existente entre lo económico y lo cultural no es directa ni expresiva, sino "estructural" (es decir, que los distintos niveles de una formación social se relacionan a través de diferencias y contradicciones y no mediante identidades).

Historiadores y antropólogos han señalado las limitaciones históricas del modelo base/superestructura argumentando que otros periodos y otras culturas son difícilmente susceptibles de ser medidos por su rasero. (Jean Baudrillard ha sugerido, por ejemplo, que nuestra sociedad, basada como está en la equivalencia entre signos y mercancías, teme la "ambivalencia" que rige el intercambio simbólico en las sociedades primitivas). Del mismo modo, los sociólogos, tanto marxistas como no marxistas, han explorado los aspectos de la existencia que este modelo había dejado en la sombra: el trabajo doméstico (subrayado por feministas como Christine Delphy); los espacios y prácticas de la vida diaria (Henry Lefebvre); las "mitologías" de la naturaleza humana y del sentido común utilizados por los medios de comunicación (Barthes), etc.

A pesar de su profundidad crítica, todas estas posturas aún consideran que lo cultural y lo económico son ámbitos (semi)autónomos relacionados entre sí por la ideología. Se preocupan del desenmascaramiento de esta separación y de los silencios que se derivan de ella, pero no se plantean una potencial reintegración entre ambos. Y sin embargo, ésta parece ser la realidad con que nos enfrentamos hoy en día: la ruptura de la antigua oposición estructural entre lo cultural y lo económico debido a la "comodificación" de la primera y a la "simbolización" de la última. "Hoy", defiende Baudrillard, "el consumo define un escenario en que los bienes se producen ya como signos, como valor sígnico, y donde los signos (la cultura) se producen como mercancías.

"Nada de lo que se produce o intercambia en la actualidad (objetos, servicios, cuerpos, sexo, cultura, conocimiento, etc.) puede ser descodificado

exclusivamente como signo, ni medido únicamente como mercancía; todo aparece en el contexto de una economía política general en la que la instancia determinante es.... indisolublemente dual [mercancía y signo], y dual en el sentido de que son abolidos como determinación específica aunque no en cuanto forma".

Ahora bien, si de hecho hay una conmutación de lo cultural y lo económico, ello debe entenderse políticamente como parte de una problemática nueva y no, desde el punto de vista ético, mediante la típica condena o celebración de la mercantilización del arte o de la fusión entre alta y baja culturas. Básicamente hay dos posiciones contrapuestas que adoptar respecto a esta problemática, una más radical que la otra.

Según la primera, lo cultural no es estrictamente un efecto de la determinación económica o un reflejo ideológico (de los valores codificados de una clase, por ejemplo), sino que es un lugar de contestación tanto dentro de las instituciones culturales como frente a ellas, en que tienen cabida todos los grupos sociales. Según dicha lógica, la hegemonía de las representaciones no puede ser contestada únicamente mediante la lucha de clases convencional, puesto que la hegemonía opera a través de la sujeción cultural, tanto o más que mediante la explotación económica. Esta es una de las razones por la que el psicoanálisis lacaniano y la crítica foucaultiana de los aparatos disciplinarios sociales parecen tan cruciales para la teoría política contemporánea. Al considerar la cultura como un lugar de conflicto, la estrategia a seguir es por tanto la de una resistencia neogramsciana o interferencia aquí y ahora al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales (se haya o no de leer este código estrictamente según el libro marxista del capital).

La segunda posición respecto a esta conmutación de lo cultural y lo económico, aunque más radical, es también más débil. En esta postura (que podemos denominar, "de fin de partida" Baudrillariano) nos enfrentamos a un sistema total ante el cual la resistencia es totalmente fútil, ya que no solo está

“comodificado" lo cultural (una "industria", según el diagnóstico de la escuela de Frankfurt), sino que lo económico se ha convertido en el “lugar principal de producción simbólica”. De acuerdo con esto, la burguesía no necesita ya de la cultura tradicional para consolidar su ideología o conservar su poder. La mercancía ya no necesita del disfraz de valor personal o social para someternos a sí: se ha convertido en su propia excusa, en su propia ideología. El capital ha penetrado incluso en el interior del signo hasta el punto de que la resistencia al código a través del código es estructuralmente imposible. Peor aún, dicha resistencia puede incluso colaborar en la acción del capital.

Este último punto se ve más claramente al tomar como ejemplo la "crítica de la representación" que tan importante es en el arte y en la crítica (post)modernos. En tales practicas, puede que se cuestione el valor epistemológico de las representaciones (por ejemplo, el valor de verdad documental de la fotografía) y se deconstruyan las formas ideológicas del significado. ¿Pero en beneficio de quien se desvanece el valor de verdad y se deconstruye el significado? En términos prácticos es probable que dichas prácticas no sólo agudicen nuestra incapacidad "esquizoide" de pensar nuestro presente, sino que colabore también en el proceso de erosión de los modos tradicionales que está llevando a cabo el capital (la familia y la comunidad, o incluso la ciudad y el estadonación en el capitalismo multinacional)”.

La posición respecto a los efectos del capital es inevitablemente ambivalente, ya que si bien el capital nos libera de estructuras represivas tales como la comunidad tradicional, nos coloca en otras nuevas o recodificadas (como la ciudad en serie). Del mismo modo, sólo cabe la ambivalencia respecto a un diagnóstico del capital en el que se oscila entre la celebración radical de su intensidad y la nostalgia por las estructuras que está disolviendo. A pesar de todo, encontramos un punto de acuerdo con esta posición: la verdadera radicalidad es siempre la del capital, puesto que no sólo determina las nuevas formas simbólicas en que vivimos sino que destruye las antiguas. El capital es un agente de shock y

trasgresión, más que lo pudiera ser cualquier vanguardia; lo que hace que la utilización de tales estrategias en el arte sea tan redundante, como fútil parecía su resistencia. Lo que se necesita, entonces, es una práctica que de algún modo exceda las pretensiones del capital su capacidad omnívora de beneficiarse y de descodificar sin acceder a la nostalgia de la cultura de mandarines, por un lado, o a las estrategias de marginalidad y nihilismo, por otro.

La relación del arte moderno con el capital es mucho más compleja y ambigua de lo que se desprende de esta posición "capitalógica". T.J. Clark recientemente ha enmarcado la misma en términos de ambivalencia: mientras la vanguardia transgresora (dadaísta, surrealista) vio "en las condiciones de confusión ideológica y violencia provocadas por el capital una ventaja para el arte", "deseando tomar parte de la desordenada labor general de negación", el modernismo formalista greenbergiano sostenía que el arte debía 11 sustituir los valores que el capitalismo había vaciado". El difícil arte formalista que Greenberg proponía frente al alejandrinismo de la academia y la liviandad del kitsch, no podía ni impedir la "comodificación", ni su destilación de valor estético podía servir como sustituto de los significados sociales perdidos. Puede que las negaciones estéticas inherentes a la estrategia de la vanguardia en alguna ocasión estimularan cierta práctica social como en el arte de Brecht donde “la confusión ideológica" se convierte en contestación política pero dichas excepciones confirman la regla: si la vanguardia no fue un agente del capital, al menos sí estuvo ambivalentemente a su servicio.

Dicha complicidad con el capital no es consecuencia de la defensa vanguardista de la idea burguesa de progreso histórico. En general, el programa de la vanguardia moderna consistía en la transformación total o en el cambio anárquico (de ahí su celo por el nuevo mundoobjeto de la modernidad) más que en la mejora social. No, la convergencia entre vanguardia y capital explica la simultaneidad de sus ideologías de utopía y trasgresión, alentando ambas claramente la modernización de la vida urbana occidental. ¿Qué ha hipotecado,

pues, la trama de la ciudad de un modo más total que las "utopías" de la arquitectura moderna, verdaderas tabulas rasas para el desarrollo capitalista?`. Sin embargo, el servicio dado por la vanguardia al capitalismo fue ambivalente y, en ciertos momentos, incluso subversivo para sus intereses. De todos modos actualmente parece totalmente superflua haciéndose evidente que la cultura burguesa ha sacrificado a la vanguardia misma que un día le sirviera de provocación: "esta intelligentsia independiente, crítica y progresista fue llevada a la muerte por su propia clase" .

Tal concepción "radical" del capital no sirve de gran cosa hoy en día como estrategia crítica. Poco más se puede hacer que soportar la lógica del capital o, de algún modo, pasar a su otro lado lo que o bien supone un retraso indefinido (por ejemplo, el socialismo solo puede llegar después de que el capitalismo haya penetrado el espacio psicológico y geopolítico en su totalidad) o una crítica al capital fascinada por sus discontinuidades e intensidades (un ejemplo de esta crítica celebrativa se puede encontrar en el arte que imita mímicamente a los medios para "capitalizar" sus espectáculos). Dicho programa lleva al nihilismo, tal como anunciara JeanFrancois Lyotard al apuntar que la liquidación capitalista de las formas sociales debe "licuarse aún más".

En lo que respecta al programa trasgresor de la vanguardia, se puede decir que está culturalmente determinado y que está ligado históricamente a un modelo productivista (como cuando alude a un "cambio de] aparato") que se corresponde con una concepción simplista de la ideología que la considera como una mera codificación de creencias de clase (como cuando pretende "transgredir las convenciones"), y con una liviana idea del arte como instrumento de cambio revolucionario. En pocas palabras, los proyectos capitalógicos y transgresores deben ser dejados a un lado a favor de la primera posición (contrahegemónica y de resistencia) descrita anteriormente, con el fin de no ver la sociedad como un "sistema total", sino como una coyuntura de prácticas, muchas de ellas contrapuestas, en donde lo cultural es una arena en que es posible la

contestación. Si este análisis es correcto, solo será en estos términos en tanto práctica de resistencia o interferencia como se puede concebir lo político en el arte contemporáneo occidental.

De la trasgresión a la resistencia

No existen temas fijos o genéricos en el arte político: todo es especificidad histórica y posicionamiento cultural. Por ello, el reconsiderar el estatus de la vanguardia no supone cuestionar el componente crítico que pudiera tener en el pasado, sino por el contrario ver como puede ser reinscrita en el presente como discurso crítico y de resistencia. La importancia de tal reposicionamiento está implícita en el valor metafórico (militar) de ambos términos: avant garde implica una trasgresión revolucionaria en los frentes social y cultural, mientras que resistencia sugiere un conflicto inmanente dentro o detrás de los mismos.

El concebir la resistencia en este sentido no significa proclamar la “muerte" de la vanguardia (tal como lo hace la derecha) sino poner en cuestión la validez en el presente de dos de sus principios: el concepto estructural de “límite" cultural como algo a derribar, y la política de ”liberación social” como programa que el arte de vanguardia debe de algún modo emular o estimular. La trasgresión vanguardista de hecho supone la existencia de un límite a la experiencia cultural más allá del cual se encuentra "lo escandaloso, lo feo y lo imposible" (lo sagrado, de algún modo). En unas sociedad tan estructurada como la del capitalismo monopolista, tal límite existía: un afuera "natural", un continente en tinieblas en el que se internara Mr. Kurtz con grave riesgo de su conciencia (por no mencionar el detrimento del otro). En dicha sociedad la trasgresión tenía un poder estratégico: piénsese solamente en la provocación que llevara a cabo el primitivismo moderno, al devolvernos aquello reprimido por el imperialismo europeo bajo la forma de desafío a la superioridad y autonomía de las tradiciones culturales occidentales. Una trasgresión tal tiene mucho menos efecto en una sociedad como la nuestra en que han sido barridas en gran medida las viejas estructuras del yo, la familia, la

clase, la religión y la nación (a pesar de la virulencia con que reaparecen bajo la forma de antimodernismo, nacionalismo o fundamentalismo religioso).

De un modo parecido, la liberación social con la que maridaba la vanguardia también ha perdido su objeto histórico. Foucault incluso llegó a argumentar que la "liberación", en tanto opuesto a la represión, en ningún modo libera, sino que por el contrario estimula la sujeción cultural a través de los discursos del yo y de la sexualidad. Así, por ejemplo, Foucault interpreta el psicoanálisis como un aparato disciplinario mediante el que el sujeto se pone en discurso por medio de la "confesión," internalizándose el control social a través de la "conciencU '25. La resistencia, por otro lado, no implica tanto la existencia de tal límite e hipotética liberación, como la puesta en marcha de una estrategia deconstructiva basada en nuestro posicionamiento aquí y ahora como sujetos integrados en un entorno de significados culturales y disciplinas sociales. Tal práctica se muestra escéptica respecto a cualquier verdad trascendente u origen natural situado más allá de la ideología (como proponía la vanguardia) y respecto a cualquier representación que proclame una “liberación" en vez de una sujeción o un conflicto, por medio del deseo, como hiciera a menudo la política contracultural de los 60.

El paso de un modelo de transgresión vanguardista a uno de resistencia crítica no es meramente teórico. Históricamente debe verse en relación a las diferentes condiciones que han dado forma a la producción y la recepción de arte en los últimos 100 años. Puede que esta interpretación coyuntural vaya en contra de nuestras ideas preconcebidas. Por ejemplo, se piensa la vanguardia como oposición a la academia y como transgresora de los límites y maneras de la cultura de salón de la buena sociedad. Del mismo modo se concibe el arte crítico o de resistencia como en conflicto permanente con la cultura moderna oficial, tal como se nos ofrece tanto en los medios de comunicación e institucionales como en la modernidad canónica (la que está en los museos). Sin embargo, estas oposiciones son parciales, abstractas, más moralistas que analíticas (en términos de bueno y malo) y más formales que históricas (se representa la vanguardia

como simple negación y el arte formalista como simplemente autónomo). En pocas palabras, dichos términos culturales deben ser entendidos de un modo dialéctico, deben ser nuevamente contextual izados y ser leídos a través de una periodización de la cultura en relación a los modos económicos y las formaciones sociales.

Frederic Jameson ha propuesto un modelo (derivado en parte de Ernest Mandel) en el que se entiende la historia moderna del capital en tres momentos distintos: una economía de mercado que, al erosionar las formas tradicionales mediante su equiparación como mercancías, permitió el surgimiento de un primer modernismo negativo; un capitalismo de monopolio cuyas estructuras monolíticas estimularon los lenguajes privados e irónicos del modernismo clásico; y un capitalismo multinacional en cuyo espacio mediático, a la vez homogéneo y discontinuo, salen a la luz las esquizoides producciones postmodernas. A pesar de su esquematismo, este modelo coyuntural pone en evidencia el hecho de que ningún momento cultural es total o definitivo (como parecen implicar los términos "modernismo" y "postmodernismo") o reflejo de un modo económico separado de sí. El modelo aplicado a la modernidad puede ampliarse a modo de campo triangulado respecto a tres elementos principales que son: la academia, entendida como un código represivo formado por convenciones burguesas y aristocráticas; la segunda revolución industrial, con sus tecnologías de reproductibilidad y movilidad; y la revolución socialista (la rusa, principalmente) como modelo de transformación cultura. Con ciertas modificaciones respecto al énfasis en el contexto, este modelo nos puede ayudar a entender la imaginación radical y apocalíptica de la vanguardia su simultánea estrategia transgresora y de deseo utopista en el primer cuarto del siglo XX.

Nos ayuda del mismo modo a comprender nuestra distancia respecto a ella, en tanto que nuestra coyuntura económica ya no es la misma. Muchos artistas y críticos ven el presente enzarzado en el fin de partida de la ironía vanguardista, ante el cual las únicas respuestas posibles son la parodia pasiva o el rechazo

puritano. Sin embargo, yo diría que habitamos una coyuntura nueva no (es importante subrayar esto, dada la alarma generalizada respecto al postmodernismo) una ruptura epistémica, sino un nuevo orden social formado por elementos heterogéneos que requiere un nuevo posicionamiento en el arte político. En este sentido podemos adoptar el esquema del campo triangulado, teniendo en cuenta sin embargo, que en la coyuntura presente los principios dominantes no son la academia sino la cultura de masas, no es la segunda revolución industrial sino una tercera (que, además de la energía nuclear y la información electrónica, no anuncia una época "postindustríal" sino una totalmente industrial); y finalmente no es la revolución del primer o segundo mundos, sino la rebelión del tercero: una rebelión frente al neocolonialismo que puede relacionarse, aunque de un modo abstracto, con la rebelión de las mujeres frente al persistente patriarcado, al de las minorías frente al racismo, al de la naturaleza frente a su dominación incontrolada, etc. .

Este nuevo ámbito revela una nueva etapa en el avance del capital, y nos indica que los códigos estructurales que pretendía transgredir la vanguardia o bien ya no existen, o no son defendidos del mismo modo por la cultura hegemónica. En este nuevo ámbito global de acción del capital, puede que no haya límite natural que transgredir (lo que no significa que no exista un ámbito exterior a dicha estructura, o ámbitos culturalmente otros). En este caso, la estrategia modernista de la trasgresión debe dejar paso a una nueva estrategia crítica de resistencia desde el interior. Tal modelo nos permite también comenzar a periodizar las estrategias de trasgresión y resistencia respectivamente en términos de modernidad y postmodernidad. Por ejemplo, tanto las estrategias de resistencia corno las postmodernistas hacen énfasis en las representaciones culturales más que en abstracciones utópicas y analizan las filiaciones sociales de los textos en vez de proponer una anárquica negación del arte. De nuevo, hemos de dejar constancia de que se trata de desarrollos bastante heterogéneos, de simples tendencias que, no obstante, el arte político debe intentar articular. Es aquí, tal vez, donde podemos hallar una analogía con el viejo programa del artista "como

productor": del mismo modo en que éste se veía impelido a negarse a alimentar el aparato productivo y a lanzarse a cambiarlo, el artista político de hoy se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas, y a investigar los procesos y aparatos que las controlan.

Ciertos aspectos de esta práctica son evidentes en la obra de muchos artistas actuales. Me vienen inmediatamente a la memoria dos: Hans Haacke y Martha Rosler, cuyas críticas respectivas a la "industria museística" y a la dominación de los medios están ahora de actualidad. El considerar tales prácticas como meramente pasivas no significa únicamente caer en una falsa oposición (activo/pasivo, práctico/teórico) sino también no comprender el posicionamiento del arte crítico en nuestra cultura. Por mucho que los ídeólogos de la derecha y de la izquierda se increpen mutuamente en público, las operaciones del poder político real o bien quedan en la sombra o son tan espectaculares que ciegan la mirada crítica. De hecho, puede que la tarea del arte crítico no sea únicamente resistir frente a sus operaciones , sino también ponerlas en evidencia por medio de una provocación "terrorista": literalmente poner ante la luz pública sus operaciones de vigilancia o de control de información, o, por el contrario, negarles el poder intimidatorio que pretenden.

¿Entonces, cual es la función del arte político hoy en día? En el pasado, este término genérico servía para calificar un tipo de arte nomodernista que, a pesar de su voluntad activista, operaba dentro de los códigos tradicionales de presentación pasiva de la obra del artista ante el público (un ejemplo es el realismo social en sus múltiples manifestaciones). Este arte "presentacional" contrasta con los modelos antedichos de arte político trasgresor y de resistencia que pretenden respectivamente transformar y contestar los sistemas de producción y de circulación dados. El primero raramente cuestiona su propia teoría o desafía la plausibilidad de sus representaciones. En sus formas socialrealistas y, a menudo, también en las de agitación política, toma la idea de clase casi de un modo ontológico. Esto es así porque en tanto arte de protesta se sustenta en una

oposición entre dos intereses o clases, como los burgueses y los trabajadores cuyas formas de enunciado respetan las divisiones institucionales de la sociedad, los "espacios" dados. Tanto las formas transgresoras como las de resistencia, justamente pretenden intervenir en tales espacios, sean estos culturales o de otro tipo. Piénsese, en el caso del arte de trasgresión, en los programas productivistas de los años 20 y, en el caso del arte de resistencia, en la estética situacionista de los 60 o las estrategias textuales de los 80.

El modelo "presentacional" de arte político, sin embargo, puede ser aún válido para la expresión orgánica de ciertos grupos sociales específicos, cuando existe una colectividad política auténtica que representar. Por supuesto, este modelo aún aparece en el debate artístico contemporáneo. Pero, desplazado y sin base en este ámbito, se le trata a menudo de un modo fetichista, como si se echara de menos el poder perdido de la imagen, o irónicamente, como si tal modo de representación no fuera sino la encarnación de la ingenuidad o la futilidad histórica. Obligado a mostrar ostentoriamente su desventurada reducción a lo gestual y al cliché, este arte político se hace paródico e, incluso, sumiso. Al menos desde un punto de vista teórico, el uso irónico del arte político presentacional puede llevarse hasta una posición deconstructiva que disuelva el valor de verdad o poder de cohesión de toda representación política dada. Aunque el cine de Godard es canónico a este respecto, las obras de Barbara Kruger y Vito Acconci nos ofrecen también ejemplos interesantes. Y sin embargo, esta estrategia godariana, propuesta como alternativa al arte político generico, puede que sea otra convención más necesitada de crítica, otra ruptura más provocada por el mundo de simulaciones puesto en marcha por el capital.

El arte político presentacional sigue siendo problemático, y esto es asi porque tiende a representar las prácticas sociales según patrones ¡cónicos idealeS32. Por muy genéricas que sean las prácticas sociales del obrero industrial, tan pronto como son representadas como universales y uniformes, dichas imágenes se hacen ahistóricas y por tanto ideológicas. Es en dicho instante

cuando se pone en evidencia la retórica del arte presentacional, ya que cuanto más pretende radicarse en lo real, figuras más claramente retóricas utiliza. Hoy en día no puede existir una representación pura y llana de la realidad en el mundo occidental: la historia, la política, la sociedad, solo pueden constituirse textualmente. El arte político genérico cae frecuentemente en la falacia de la imagen verdadera, y de ahí hay un solo un paso hasta el modelo de arte político axiológico en que nombrar y juzgar significan lo mismo. La política se ve, entonces, reducida a la ética a idolatría o iconoclastia y el arte a ideología pura y simple, en vez de a la crítica de la misma.

Este error del arte proviene de la ideología concebida de un modo idealista, como un corpus prefijado de creencias de clase (una ficción que las hace más reales y estables que lo serían de otro modo). La ideología debe entenderse, como de hecho lo hiciera Marx, menos como una cuestión de "falsa conciencia o de orígenes de clase que como de límites estructurales o clausura ideológica impuesta e ideada por una posición de clase sobre la totalidad de lo social". Aquí debemos distinguir, por tanto, entre un "arte político" que, enclaustrado en su código retórico, se limita a reproducir representaciones ideológicas, y "un arte con política" que, preocupado por el posicionamiento estructural del pensamiento y por la efectividad material de su práctica dentro de la totalidad social, busca producir un concepto de lo político de relevancia para el presente. Indudablemente el acceso a este concepto es difícil y provisional, pero eso mismo puede ser la prueba de su especificidad y la medida de su valor.

Lecciones de resistencia cultural.

En su obra El mito hoy (1957) Roland Barthes define al (pequeño) burgués como un "hombre incapaz de imaginar al otro... el otro es un escándalo que amenaza su existencia misma". y, sin embargo, es precisamente como un escándalo que el otro es estructuralmente necesario, en cuanto define los límites del texto social burgués lo que es (a)social, (a)normal, (sub)cultural. En otras

palabras, el orden es producido en torno al posicionamiento del otro, por el cual (a nivel sociológico) se le hace marginal y (a nivel histórico) se le deja suspendido como exótico o “primitivo". Los estereotipos excluyentes que convierten efectivamente al otro en un "puro objeto, un espectáculo, un clown” (Barthes) han constituido uno de los modos principales de este orden de control. Pero esta estereotipación permite operaciones de resistencia en las que la imagen de la sujeción se convierte en un signo de identidad colectiva. Las operaciones de nuestro régimen social actual son más sofisticadas. Aunque aún dependan de la sujeción, ya no dependen sólo de la exclusión. (Como ha argumentado Foucault, la exclusión tanto del loco, como del criminal o del desviado, no resulta suficientemente productiva de conocimiento y de poder). Hoy el otro es también retomado, procesado en su diferencia misma a través del orden de reconocimiento, o simplemente reducido a lo mismo.

Barthes anotó dos formas características de esta recuperación: la inoculación en la que el otro es absorbido sólo en la medida necesaria para volverlo inocuo; y la incorporación, donde el otro deviene incorpóreo por medio de su representación (aquí la representación funciona como un sustituto de la presencia activa, nombrar equivale a desconocer). Tal recuperación se efectúa en parte en el arte (por ejemplo en la fotografía documental de Walker Evans que domestica a los "otros sociales" como los pobres, o en la arquitectura pseudovernacular de Robert Venturi que se apropia de las formas indígenas de colectividad para sus propios propósitos), pero su principal campo de operaciones es la cultura de masas.

Consideremos, por ejemplo, la recuperación de las subculturas. Dick Hebdige ha dado detalles sobre dos modos en los que son capturados estos otros en particular: 1) la conversión de los signos subculturales (vestidos, música, etc.) en objetos producidos masivamente (esto es, la forma mercancía); 2) el "etiquetado" y la redefinición de la conducta desviada por parte de los grupos dominantes: la policía, los medios de comunicación, los poderes judiciales (esto es, la forma ideológica). No obstante, estas dos formas la comercial y la ideológica son una

sola; convergen en la forma de la mercancíasigno, por medio de la que el otro es socialmente subjetificado (sujetado) como signo y convertido en comercialmente productivo en tanto mercancía. De este modo el otro (subcultural) es a la vez controlado en su reconocimiento y dispersado en su mercantilización. Y en la circulación de esta imagenmercancía el poder y el conocimiento penetran las fisuras y los márgenes del campo social. La diferencia es así usada productivamente. De hecho, en un orden social que no parece dejar nada fuera de sí (y que debe cometer sus propias transgresiones para redefinir sus límites) la diferencia es a menudo fabricada en interés del control social y la renovación de las mercancías.

Todas estas técnicas de recuperación dependen de una operación maestra: la apropiación, que es al ámbito cultural lo que la expropiación es al ámbito económico. La apropiación es tan eficaz porque procede por una abstracción en la que el contenido o el significado específico de un grupo social se convierte en una forma cultural general o en el estilo de otro grupo. Barthes llamaba "mito" a este proceso:

"(el mito) es construido a partir de una cadena semiológica que existía antes que él: es un sistema semiológico de segundo orden. Aquello que era un signo ... en el primer sistema deviene un mero significante en el segundo ".

En los medios de comunicación de masas estas apropiaciones se hallan tan generalizadas que hasta parece que carezcan de agente que las realice, como también parecen no dejar rastros las marcas de su origen social o de su valor de uso, , que son por lo general borradas. En efecto, los medios de masas transforman los signos específicos de los discursos sociales antagónicos en una narrativa normal y neutral que nos habla. Las expresiones colectivas son así no sólo apropiadas sino también "desmanteladas y vueltas a montar, remotivadas y retransmitidas. (El mito, escribe Barthes, es "discurso robado y restaurado", "no colocado exactamente en su lugar.") De este modo, los grupos sociales son

silenciados; o peor aún son transformados en consumidores seriales, consumidores de simulacros de sus propias expresiones. Oyen lo que ellos mismos dicen en un eco falso (distorsionado, mediado) al que no pueden responder y que bloquea estructuralmente ulteriores expresiones.

Aquí reside la función tanto económica como disciplinaria de los mitos de la cultura de masas: funcionan como sustitutos de la expresión social activa y como coartadas para la dirección consumista. Apropiarse de significados colectivos y retransmitirlos como significantes "populares", dividir y conquistar, mercantilizar y hacer circular. De este modo la cultura de masas, nuestra esfera pública, "nos convierte en cadáveres parlantes". Y podemos ver que lejos de un "despojo" cultural, la cultura de masas representa una extraordinaria expansión de lo burgués, aunque sea de un modo "exnominado", no nombrado como tal. No por esto más coherente culturalmente, la burguesía deviene con ello tanto menos frágil (Barthes: "Cualquier estudiante puede denunciar y de hecho denuncia el carácter burgués o pequeñoburgués de tal o cual forma". Foucault: " Creo que cualquier cosa puede ser deducida del fenómeno general de la dominación de la clase burguesa").

Contra esta operación de apropiación, ¿qué prácticas de resistencia son posibles? En el frente contracultural la vieja consigna izquierdistaliberal llama a "apoderarse de los medios", pero esta estrategia ignora la dominación inscrita en las formas mismas de los medios (es decir, el hecho de que estructuralmente no podemos responderles). En el frente cultural nos encontramos que el modernismo crítico, con su voluntad de hacer opaco el medio y abrir el signo, puede ser considerado como contramítico, al menos en su primer momento. Pero ya sea como una totalidad formal que refleja críticamente el sistema putativamente total del capitalismo (el modelo adorniano de arte y música) o ya sea como negación que busca dejar al descubierto un mundo construido como crisis (el modelo de Brecht), el modernismo crítico es también víctima del mito, del mismo modo que el primer modernismo recalcitrante (especialmente en su recepción americana) se ve

reducido a un formalismo, y el segundo, un modernismo antagónico, resulta abstraído como significante vacío de "arte político". ¿Con qué nos deja esto? Barthes en 1957 ofrecía este diagnóstico:

A decir verdad, la mejor arma contra el mito es quizás mitificar a su vez, y producir un mito artificial: este mito reconstituido constituirá de hecho una nueva mitología... Todo lo que se necesita es usarlo como punto de partida para una tercera cadena semiológica, tomando su significación como el primer término de un segundo Mito.

"Puesto que el mito nos roba, ¿por qué no robar al mito?" Esta mitificación secundaria es el motivo político de buena parte de la apropiación de imágenes que se da en el arte contemporáneo (al menos cuando pretende ser crítico); algunos puntos polémicos como la disolución del aura y la mercantilización del arte, los mitos privilegiados de la originalidad y la intencionalidad, etc. son cuestiones que deberíamos tener presentes. Robar el mito, de esta manera, no supone tanto rehacer el proceso mítico por el cual los signos son apropiados por los medios de masas como oponerse a/o recomponer ese proceso. Básicamente, en arte, el "robo de mitos" busca restaurar el signo original a su contexto social o hacer imposible el signo mítico, abstraído, para reinscribirlo en un sistema contramítico. En el primer caso, el signo resulta reclamado por su grupo social, en el segundo, el signo reapropiado es rastreado, reevaluado y redirigido. Idealmente, tal arte míticocrítico circula con los signos de los medios de masas como para tener una circulación social, pero se limita a un nivel táctico, no siendo ni cómplice con las funciones de los media, ni sólo anárquico, no funcionando realmente como un contragolpe estilístico ni como una "verdadera7 representación de sus cuestiones. En alguna parte ya he escrito acerca del primer tipo de prácticas y su relación con fuerzas sociales contrahegemónicas (feministas, tercer mundo, gays); y cómo para resultar discursivamente eficaces deben conectarse las prácticas artísticas, con esas otras prácticas de resistencia. Aquí quiero explorar brevemente el segundo tipo de prácticas, las contramíticas, tanto en términos de lo subcultural como de la

actividad artística.

La práctica subcultural difiere de la contracultural (de los movimientos estudiantiles de los 60, por ejemplo) en tanto que se ocupa en recodificar los signos culturales más que en proponer un programa revolucionario propio. Lejos de considerarla una categoría sociológica inerte, debemos aprehender las prácticas subculturales como una actividad textual. Plural y simbólica, su resistencia se ejerce a través de una "transformación espectacular de toda una serie de mercancías, valores, actitudes del sentido común, etc" , a través de un paródico collage de los signos privilegiados de género, clase y raza que son cuestionados, confirmados y "asimilados". En este bricolage se ponen en evidencia la naturaleza falsa de estos estereotipos, así como el carácter arbitrario de los lineamientos sociales y sexuales que definen. A la vez estos signos (que, como hemos destacado antes, a menudo funcionan como sustitutos de la presencia social activa) son reconvertidos en un "artificio genuinamente expresivo", capaz de resistir, al menos en un primer momento, los circuitos económicos y discursivos establecidos. Los mitos mediáticos, los signosmercancía, los símbolos de la moda, los que "hablan a todos para así devolver mejor a cada cual a su sitio"'. Lo subcultural juega con esta discriminación codificada para cuestionarla quizás, para confundirla ciertamente. Ni dentro ni fuera del texto social (en su submargen por así decir) lo subcultural expresa sintomáticamente sus límites y aporías. Una presencia ligeramente escandalosa, "estropea7 la consistencia de este texto precisamente porque permite una experiencia específica de las contradicciones sociales, una experiencia que es a la vez colectiva y rupturista.

Diferente pero no del todo "otra cosa”, lo subcultural atrae sin embargro la atención sociológica. De hecho, a menudo se lo menosprecia en tanto 9espectáculo de la sujeción, pero resulta que ésta es precisamente su táctica: provocar a la cultura dominante para que lo nombre, de modo que al hacerlo se nombre a sí misma. Sin duda, la oposición subcultural es finalmente parcial (rara

vez se eleva a lo político y a menudo asume los signos de la dominación social y sexual) aun así y aun cuando se la reduce a un gesto o se la abstrae en términos de estilo, la oposición subcultural se mantiene como un malestar, una duda. En términos de Baudrillard: reviste los signos y las mercancías con una ambivalencia simbólica que amenaza el principio de equivalencia sobre el que se basa nuestro intercambio social y económico. Sabe que no puede transformar este código, pero puede fetichizarlo hasta el extremo en que ese mismo carácter de fetiche se haga evidente. Puede también quizás destacarse como una diferencia (o al menos como una desafección simbólica) respecto al código.

Paradójicamente, sin embargo, es precisamente esto lo que conlleva la recuperación, puesto que nuestro sistema socio económico requiere "diferencia", una diferencia que codificar, consumir y erradicar. Jacques Atali plantea la contradicción (o acaso es una dinámica?) de esta manera:

“Ninguna sociedad organizada puede existir sin estructurar un lugar en su interior para ¡as diferencias. Ninguna economía de intercambio se desarrolla sin reducir tales diferencias a la forma de la producción masiva o en serie. La autodestrucción del capitalismo yace en esta misma contradicción ... : una ansiosa búsqueda de la diferencia perdida, dentro de una lógica de la cual la diferencia misma ha sido excluida”.

Esta ansiosa búsqueda puede no sólo comprometer la recuperación de la diferencia (social, sexual, etc.) perdida o reprimida; puede también promover la fabricación de falsas diferencias, diferencias codificadas para el consumo. Y si la diferencia puede ser fabricada, también puede serlo la resistencia. Aquí aparece la posibilidad de que la marginalidad crítica sea un mito, un espacio ideológico de dominación donde, bajo el disfraz del romanticismo liberal, la verdadera diferencia es erradicada y una diferencia artificial es creada para ser consumida.

En nuestro sistema de mercancías, modas, estilos y obras de arte... es

diferencia lo que consumimos. Baudrillard: "el signo objeto ni se da ni se intercambia: es reapropiado, retenido y manipulado por sujetos individuales como un signo, es decir, como una diferencia codificada. Aquí se halla el objeto de consumo". Aquí se halla también el objeto de la fascinación: puesto que es la naturaleza arbitraria, artificial de este código su facticidad fetichista, no su naturalidad mítica lo que se nos impone, lo que nos controla. Exponer su falsa naturaleza, manipular sus diferencias apenas constituye resistencia, como se suele creer, simplemente significa que eres un buen jugador, un buen consumidor.

En el orden económico lo esencial es el dominio de la acumulación, de la apropiación de la plusvalía. En el orden de los signos (de la cultura) lo decisivo es el dominio del gasto, es decir, el dominio de la transustanciación del valor de cambio económico en valor de cambio sígnico, basado en un monopolio del código. Las clases dominantes siempre han asegurado su dominación sobre los valores sígnicos, refiriéndose a los fundamentos (en las sociedades arcaicas o tradicionales) o aspirando (en el orden capitalista burgués) a sobrepasar, trascender y consagrar su privilegio económico en un privilegio semiótico, Porque este último representa el más avanzado estadio de dominación. Esta lógica, que vuelve a desplegar la lógica de clase y que ya no es definida por la propiedad de los medios de producción sino por el dominio de los procesos de significación... activa un modo de producción radicalmente diferente del de la producción material....

Tradicionalmente el papel de la burguesía se ha entendido en función de su control directo de los medios de producción y su dirección efectiva de las relaciones sociales a través de las instituciones culturales y los aparatos de estado. No obstante, como hemos destacado antes, este papel ha llegado a depender directamente y en no menor medida del "control de los procesos de significación". Este cambio, un giro en el la naturaleza de la hegemonía burguesa, fue una respuesta a la resistencia ofrecida por parte de los productores, por ejemplo el proletariado. Sus consecuencias, sin embargo, se extienden hasta

nuestros días, puesto que este giro supuso un cambio en la naturaleza de la producción social: el medio económico y cultural, una vez separados en el orden burgués, han llegado a subsumirse el uno en el otro (en términos de Baudrillard la forma mercancía y la forma signo se han unido en un único código: el del valor de signocambio). Ya hemos hecho notar cómo la burguesía, confrontada por el proletariado, empezó a abandonar sus propias formas culturales (de hecho su propia coherencia cultural) y cómo esta "rendición" le permitió liberar sus iniciativas económicas y llegar a nuevas formas de dominación. Ahora necesitamos investigar su 11 monopolio del código", puesto que ésta es ahora la forma decisiva de control social, la forma que, como cualquier otro orden patriarcal, debe ser cuestionada y resistida desde una práctica cultural y política.

Para Baudrillard, la crítica marxista de la forma mercancía y el valor de cambio pertenece sólo a la fase "productivista7 del capital. Para la fase 11 consumista7, en la que literalmente consumimos las diferencias codificadas en signos mercancía, la crítica debe extenderse a la forma signo y al valor de signocambio. Las dos lógicas son similares porque ambas son abstractas. Las mercancías se producen y se intercambian en relación a un mercado (donde adquieren una equivalencia) y no en relación a los individuos o al mundo: no en relación a su valor de uso. Lo mismo sucede con los signos: producen significado y valor en una relación diferencial con otros signos, no como expresión humana ni como representación de cosas en el mundo no en relación con el referente (o finalmente con el significado). Este proceso por el cual el material simbólico es abstraído y reducido es lo que Barthes entendía como la operación misma del mito; y es este mismo proceso lo que para Baudrillard representa la lógica misma del signomercancía una lógica de dominación que es 'así inscrita no sólo en nuestros sistemas de producción y consumo sino también en nuestros sistemas de comunicación:

Todas las estrategias represivas y reductivas de los sistemas de poder están ya presentes en la lógica interna del signo, así como lo están las estrategias del

valor de cambio y la economía política. Sólo la revolución total, teorética y práctica, puede restaurar lo simbólico por encima del signo y el valor, Incluso los signos deben arder".

¿Pero qué estrategias incendiarias debemos seguir? En este sentido la reapropiaci0n deviene problemática no sólo porque implica una verdad, más allá de la ideología, y un sujeto (un crítico o un artista, por ejemplo) libre del lastre de la ideología, sino también porque se predica la reapropiación siguiendo la lógica misma del signo, no una crítica de la misma. De hecho, las dos prácticas de crítica del mito "son generadas en el espíritu de uno de los dos términos que comprende (el signo): es decir, sea en el nombre del significado (o del referente: es la misma cosa) que es preciso entonces liberar de su encorsetamiento por el código (del significante) o en el nombre del significante, que debe ser liberado entonces del significado" . Esto equivale a decir que la primera práctica, el movimiento para reclamar el signo apropiado para su grupo social, puede sucumbir a un idealismo del referente, de la verdad, el significado o el valor de uso (como si estas cosas, una vez abstraídas, pudieran ser fácilmente restauradas); y la segunda práctica, el movimiento para remitificar o reinscribir el signo de la cultura de masas, puede quedar comprometida por un "fetichismo del significante." Que esta práctica refleja una pasión por el código es algo obvio en el trabajo de muchos artistas de la reapropiación, bricoleurs de la subcultura: virtuosos del código, estos connoisseurs son sus mejores productores/consumidores, seducidos por sus manipulaciones abstractas, "atrapados en el aspecto sistematizado, codificado, diferencial y ficticio del objeto". Cuando sacuden el signo, cuestionan el código, pueden sólo manipular significantes dentro del mismo y por ello replicar su lógica, sin llegar a desmantelarla. Esto no supone que quiera hacer la fácil acusación de que el arte míticocrítico sea ahora sólo otra categoría dentro del museo o que el bricolage subcultural sea continuamente reciclado como moda, pero sí supone cuestionar si tal apropiación es de hecho una contraapropiación, un replicado deconstructivo, o simplemente una reproducción del código, una mayor fragmentación del signo. Puesto que, de nuevo, el código es definido como 1ibre juego y concatenación de

significante? y ¿cual es la agencia de esta circulación de signos fragmentados si no es el capital?.

¿Qué estrategia puede entonces interferir en este código o descodificarlo? Según Baudrillard, es la pureza y la uniformidad de nuestro sistema de objetossignos lo que nos fascina. Esta pista junto, con el hecho de que lo que consumimos en el código es la diferencia de objetossignos, sugiere que estamos ante una cuestión de fetichismo:

Algo como un deseo, un deseo perverso, el deseo del código es aquí sacado a la luz: es un deseo relacionado con la naturaleza sistemática de los signos, inclinado hacía ella precisamente a través de lo que esta naturaleza sistemática nieca y restringe al exorcizar las contradicciones que emergen de los procesos de trabajo reales igual que la estructura psicológica perversa del fetichista se organiza, en el objeto fetichista, alrededor de una marca, de la abstracción de una marca que niega, restringe y exorciza la diferencia de los sexos.

Como en el narcisismo del niño, la perfección del código nos excluye, nos seduce precisamente porque parece ofrecer "otra cara o un más allá" de la castración y el trabajo. El primer punto de resistencia entonces, radica en insistir en la realidad de la diferencia sexual y sobre el hecho de que los signosmercancía son productos del trabajo. Así también, pese a que tanto la sexualidad como la representación responden a un régimen social específico y a un "monopolio del código", debemos insistir en que este régimen, nunca uniforme, es un texto de relaciones conflictivas de producción, y que este "monopolio", nunca total, es constantemente puesto a prueba por modos de significación contrarios. Puesto que es la negación de estas condiciones irregulares la que proporciona al código de los signosmercancía su cualidad fetichista como sistema; y es a su vez este carácter sistemático el que le permite codificar prácticas sociales en el presente y borrarlas del pasado. Finalmente pues, es esta incesante codificación semiótica por la cual toda actividad política y simbólica, nueva y vieja, se reduce a otra

forma, lenguaje o estilo, en el código la que debe encontrar resistencia y ser sobrepasada o desviada de alguna manera.

Brevemente, quiero sugerir dos modelos quizás contradictorios que parecen útiles a este respecto: el concepto de lo menor desarrollado por Deleuze y Guattari y el concepto de revolución cultural elaborado por Fredric Jameson. En mi uso aquí 1o menor" representa una práctica cultural que sobrepasa tanto la lógica (diferencial) del código como las categorías convencionales de la sociología". El concepto de "revolución cultural" plantea una actividad crítica que reactiva la historia conflictual de los sistemassigno y que permite irrumpir a través de la lógica (ahistórica) del código, así como del discurso formalista de las disciplinas académicas.

Para Deleuze y Guattari lo menor (y no se trata precisamente de un juicio de valor) es un uso intensivo y a menudo vernacular de un lenguaje o una forma que distorsiona sus funciones oficiales o institucionales. Como ejemplo citan la escritura de Kafka esto es, la de un "otro" (un judío) en un lenguaje dominante (alemán) en un sitio extraño (Praga). A diferencia de otros discursos o estilos de la cultura mayor (burguesa), la menor no tiene ningún deseo de "cumplir una función de lenguaje mayor, de ofrecer (sus) servicios, como lenguaje del estado, como lengua oficial . Sin embargo, y por esto mismo, no juega con el aura romántica de lo marginal (por el contrario, lo menor se diferencia de lo marginal, de su engañosa crítica posicionada en relación al centro) ni se dedica a romantizar tampoco al individuo (rechaza el arreglo edípico del artista individual enfrentándose a la tradición paternal). De hecho en lo menor "no hay sujeto: sólo hay agenciamientos colectivos depreferencia". (Ejemplos de lo menor podrían incluir el Gospel negro, el reggae o la ficción latinoamericana surrealista). Esto supone una "muerte del autor" que quizá resulta novedosa para nosotros: una experiencia postindividual basada menos en la dispersión de la subjetividad que en la articulación de una colectividad, de un modo que no se ciñe a las categorías normativas de la cultura mayor. (Como dice Lyotard, las minorías "no son críticas, son mucho "peor"; no

creen.") En este rechazo de la cultura mayor está la posibilidad de que las tradiciones y los lenguajes, por ella reprimidos, puedan retornar. Es este "masa confusa7 lo que Deleuze y Guattari nos urgen a expresar:

Incluso si una lengua es única, es aún una masa confusa, una mezcla esquizofrénica, un traje de arlequín en el que diferentes funciones del lenguaje y distintos centros de poder actuan aireando lo que puede y no puede ser dicho. Hay que hacer jugar una función contra la otra, poner en juego los coeficientes de territorialidad y de relativa desterritorialización. Incluso si es mayor, una lengua es capaz de un uso intensivo que la prolongan en líneas de fuga creativas... cabe disponer el carácter oprimido de esta lengua contra su carácter opresor, encontrar sus puntos de nocultura y subdesarrollo, las zonas de tercer mundo lingüístico a través de las cuales una lengua escapa, un animal se cruza, se injerta a otro, un agenciamiento es conectado ... hay que saber crear un devenirmenor.

Lo menor entra en juego precisamente aquí porque es inocente de cualquier pasión por el código. Resistente a las apropiaciones semióticas, es capaz de exponer la misma masa confusa que el código quiere exorcizar. Pero lo menor debe hacer algo más que arruinar o sobrepasar al código como sistema; debe también poder desmantelarlo en el tiempo, esto es, debe poder conectar con otras prácticas menores del pasado. Sólo cuando está en conexión con esas fuerzas "no sincrónicas" ('lo objetivamente “no sincrónico”, es aquello que está lejos y resulta extraño al presente, que incluye tanto restos decadentes como, sobre todo, pasados incompletos, que aun no han sido ‘aparcados' por el capitalismo”) puede lo menor devenir críticamente efectivo de un modo verdaderamente intemporal en el presente. Es en este punto que queremos considerar la noción de revolución cultural como un modo de restaurar la complejidad conflictual de los modos de producción y los sistemas sígnicos, que se puede entresacar de la historia misma de la cultura mayor (la historia de los vencedores, como diría Benjamin) y a su vez como un modo de descodificar cómo nuestro propio modo de dominación explota todos los modos de producción y sistemas sígnicos, viejos y nuevos, para sus

propios propósitos`. Las dos operaciones pueden ir de la mano. Puesto que la iluminación de los elementos nosincrónicos (esto es, elementos incompletos en formaciones sociales pasadas, elementos residuales en las actuales) puede muy bien provocar la irrupción de elementos menores (fuerzas emergentes, antagonistas, revolucionarias) en el presente y viceversa. Teoréticamente al menos, tal irrupción no se jugaría bajo el control del código, escaparía a la recuperación, precisamente porque estos viejos y nuevos signos cuestionarían el código como sistemasigno absoluto. (Tampoco se trataría de revalidar tal o cual modo arcaico: por el contrario, la coexistencia contradictoria de modos en cualquiera de los presentes culturales sería subrayada). En esta reescritura crítica, en esta revolución cultural, cualquier modelo de la historia como serie de "etapas" discretas y necesarias, o cualquier teoría de un momento social como sistema total (así un "código" o una "industria cultural") se revela como lo que es: una falacia, una ideología en la que, siguiendo el ejemplo del código, un modo (por ejemplo, el capitalismo avanzado) es tomado equivocadamente como una final y su rasgo dominante (la reificación de las mercancías) como un absoluto.

Aquí surgen importantes tareas tanto para la crítica como para el arte: es preciso que la crítica (re)aprehenda en el trabajo (histórico) de las prácticas artísticas los conflictos revolucionarios (entre sistemas de signos y finalmente, quizá, entre clases) que la obra resuelve o replantea 67; por su parte, es imprescindible que el arte se dedique a exponer más que a reconciliar estas contradicciones en el presente, o que incluso las intensifique. Lo que propongo no es del todo nuevo: es básicamente lo que Nietzsche llamaba una “genealogía" y lo que Foucault llamó la insurrección de los saberes subyugados”. Pero lo que debemos enfatizar es la necesidad de conectar lo enterrado (lo nosincrónico), lo descalificado (lo menor) y lo que aun está por venir (lo utópico, o mejor, lo deseado) en prácticas culturales concertadas. Puesto que finalmente será esta asociación la que pueda resistir la cultura mayor, sus apropiaciones semióticas, sus categorías normativas y su historia oficial.

Espacialidad y arte público

JESUS CARRILLO

El discurso postmoderno está inundado de metáforas espaciales frente a la lógica temporal y evolutiva típica de la modernidad. Como herencia del estructuralismo, las ciencias humanas contemporáneas, desde la sociología a la teoría crítica y artística, se han convertido en verdaderas topologías. El significado, tal como lo manejan estos saberes, sería indistinguible de la posición, del lugar que ocupa el signo dentro de un sistema de relaciones, independientemente de la existencia de un hipotético referente exterior o previo a dicho sistema. El mismo término "metáfora" que hemos utilizado, y que tan querido es por el postestructuralismo, es etimológicamente un indicador espacial de movimiento. Su uso frecuente dentro del discurso postmoderno pretende señalar el componente dinámico, fluido, inestable y agonístico del sistema y la caracterización de toda topología como tropología: como lógica del cambio, de la indeterminación, de la apropiación, del desplazamiento y de la diseminación, que reintroduce el vector temporal e histórico en el esquema.

No hay duda de que el pensamiento "post” (postmoderno, postestructuralista y postalthusseriano, en una lista casi infinita) ha favorecido una interpretación no doctrinaria de la compleja interacción entre viejas y nuevas espacialidades en el mundo contemporáneo y ha permitido analizar de uno modo mucho menos rígido los cambiantes modos de control espacial de los flujos poblacionales típicos de la época "postcolonial" y "posttelón de acero". Tampoco se puede negar que el radical escepticismo del "post" frente a los grandes metadiscursos, así como su reivindicación de una lógica de la diferencia, han sido muy útiles para la articulación de posiciones tácticas vinculadas a la práctica cotidiana que no impliquen un colonialismo ideológico ni una instrumentalización estratégica de los conflictos particulares.

Además, la noción antiesencialista, relacional, performativa y diseminadora del espacio que implica este pensamiento ha dado instrumentos al nuevo activismo a la hora de diseñar intervenciones radicales sobre el mismo que van más allá del rígido binarismo natural / cultural, estructura / superestructura, público / privado, etc. El problema mayor que plantea el "postismo" radica en que difícilmente se presta a legitimar una posición ética, política o estética concreta, ya que su lógica es precisamente la de descubrir el carácter contingente político de las junturas que forman tales grandes narrativas. Es más, el pensamiento "post" se hace sistemáticamente conservador del status quo, o ciego a las condiciones reales de la existencia, cuando intenta ir más allá de su función deconstructiva. Sin embargo, y a pesar de que su rechazo de la lógica causal y su tendencia a identificar la realidad con sus fluidas manifestaciones discursivas puedan llevar a un confusionismo disuasor de todo posicionamiento político, su anarquismo epistemológico ha facilitado el manejo sin prejuicios de un instrumental teórico y analítico enormemente útil en la crítica de los sistemas dominantes y que usan hasta sus más fervientes opositores.

La proliferación del pensamiento metafóricoespacial típico del postmodernismo ha restado especificidad a la noción tradicional de espacio, dejando de identificarse éste con la categoría abstracta y universal que enmarca el pensamiento o con la entidad física concreta sobre la que se apoyan nuestros pies y se realizan nuestras acciones. El espacio ha pasado a convertirse en el tablero de operaciones construido o proyectado discursivamente desde las estrategias del poder, un poder o poderes que se despliegan primordialmente mediante la territorialización y la continua distribución y redistribución de posiciones espaciales: dentro fuera, centro margen, contiguidad fractura, patria frontera, etc. En este sentido, el espacio pasaría de ser un a priori a ser una construcción, un producto generado a partir de la acción, interacción y competición entre los distintos agentes. Sin embargo, el reconocimiento de la compleja variedad y fluidez espacial contemporáneas frecuentemente ha llevado a su aceptación

pragmática como es el caso de la "tercera vía" preconizada por el sociólogo británico Anthony Giddens en tanto consecuencia de procesos impredecibles y caóticos sólo abordables en sus manifestaciones y nunca en su raíz.

Rosalind Krauss fue una de las primeras teóricas en trasladar la reflexión postmoderna sobre el espacio a la crítica artística, al detectar la presencia de una nueva concepción abierta, contextual y fluida de la espacialidad en la escultura producida a partir de los años 60, que ella denominó de "campo expandido"'. Según Krauss, el minimal de Carl André y la site specificity (especificidad espacial) reivindicada por artistas corno Robert Smithson o Richard Serra parecían jugar con esa nueva noción de espacialidad. Como precisara más tarde Miwon Kwori, sin embargo, la ruptura no era tan radical. Mientras el minimal recurría a una contextualidad relacional y perceptual puramente abstracta, los sitespecific manejaban unos conceptos de originalidad y de presencia equivalentes a los de la obra clásica, aunque éstos se proyectaran sobre el entorno espacial concreto sometido, eso sí, a un intenso proceso de abstracción en vez de situarse en la materialidad o relaciones formales de la obra en sí. Dando la razón a Krauss, el boom del arte de instalacíón desde mediados de los años 80 parecía marcar la superación definitiva de la noción de espacio escultórico surgida en el Renacimiento y la instauraci0n de un espacio dialógico y vivencial dependiente de la experiencia del espectador. Sin embargo, este espacio estaba concebido predominantemente en términos fenomenológicos y dejaba de lado toda reflexión ideológica o política sobre la experiencia y sobre el espacio expositivo mismo que entraban en juego. Contemporáneamente, artistas como Hans Haacke o Fred Wilson introducirían en su obra una reflexión sobre el contenido simbólico y político del espacio de la galería y sobre la institución artística en su conjunto, pero de algún modo, seguían vinculados tanto espacial como temáticamente a una reflexión metaartística que parecía expandir la tendencia del mundo del arte a pensarse a sí mismo más que a disolver sus límites.

En su ensayo sobre el caso Tílted Arc, Douglas Crimp, editor de la revista October durante muchos años, activista político en el frente del SIDA y agudo crítico de la institución artística en general, narra con la vivacidad de un testigo directo las desventuras de la vanguardia estadounidense en su búsqueda del campo expandido descrito por Krauss. Crimp nos describe el rosario de fracasos experimentados por el incansable Richard Serra en su enfrentamiento involuntario con las instituciones públicas y privadas que controlaban el espacio público donde quería instalar unas obras en principio concebidas para el mismo. El interés del texto de Crimp radica, entre otras cosas, en que parte del compromiso del autor con la radicalidad del debate modernista de finales de los 60 comienza recordando su excitación al visitar una exposición minimal celebrada en un garaje del SoHo en 1968 y en su sincera reflexión desde dentro acerca de las fallas estructurales que separan la experimentación artística sobre el espacio de las fuerzas reales que lo controlan y tiranizan fuera de los límites conceptuales del modernismo y de los muros de la galería.

En su descripción, Serra aparece como una víctima tanto de su propio idealismo e ingenuidad como de la mala salud de un espacio público usurpado, demonizado y utilizado con fines privados o estatales. Crimp reconoce que la crítica a la fetichización de la obra y la mercantilización del arte implícita en la especificidad espacial de la obra de Serra estaba limitada en su raíz pues, según las palabras de Daniel Buren que cita, "si hay un desafío posible no puede ser en el ámbito de lo formal, sino en de la base, en el nivel del arte y no en el nivel de las formas dadas al arte". Pero incluso a pesar de esos límites, Crimp ve en Serra la voluntad de realizar un arte público pertinente, aquél conectado con los modos de producción locales describe a este respecto el caso de Terminal, en la ciudad acerera de Bochum en Alemania. Según Crimp, sus fracasos sucesivos no eran tanto consecuencia de los errores estructurales en la estrategia del artista, como de la degradación del espacio público mismo que hace imposible la recepción positiva de su obra. El compromiso último con el ethos y la lógica del Modernismo, del que el autor se siente biográficamente partícipe, le lleva a reconocer el valor la

especificidad política de la obra de Serra a pesar de, o incluso gracias a, su vulnerabilidad frente a las instituciones públicas y privadas que pretenden boicotearla.

Sin embargo, la especificidad política de la tradición vanguardista estadounidense a la que alude Crimp al final de su ensayo no deja de ser coyuntural, consecuencia de una reacción no prevista por el artista, quien, no debemos olvidar, había concebido su obra dentro de unos presupuestos en los que la especificidad era más un detonante estético que un compromiso con la dimensión política del espacio. Si bien Serra se aleja de la concepción meramente paisajística del espacio que predomina en el land art contemporáneo y pretende desbordar con su obra los límites y constreñimientos de los espacios respectivos del arte y de la vida, su actitud no deja de tener altos ingredientes de mesianismo y de elitismo formal y conceptual que revelan su compromiso con los principios del modernismo greenbergiano: el artista como héroe, el arte de vanguardia como último reducto de la cultura y la reflexión sobre el propio medio (en este caso el espacio) encaminada a alcanzar niveles cada vez más altos de abstracción, como lógica de la producción artística.

El arte de los 90 parece aprender la lección e intenta salir del culdesac al que había llegado la reflexión modernista sobre el espacio en Tilted Arc mediante la absorción del debate que sobre el tema se está produciendo en de campos como la antropología cultural o la teoría postcolonial. La obra de autores como Pierre Bourdieu o Homi Bhabha demuestran las posibilidades de la aplicación del paradigma espacialista a la interpretación de las relaciones humanas. Su aproximación metafórica al concepto de espacio les permite saltar del ámbito de la literatura y el arte al de la interacción social concreta y viceversa, en tanto productos culturales dotados de idéntico nivel de realidad. Más atraído por el funcionamiento inexorable de los mecanismos de representación social Pierre Bourdieu, y más atento a las nuevas y múltiples formas híbridas surgidas en la época postcolonial Horm Bhabha, ambos tienden a considerar el espacio como

una construcción cultural y la cultura como una conglomerado de relaciones espaciales, generándose una espiral en la que ambos términos se solapan y acaban confundiéndose. La materialidad y "entidad espacial" de la cultura que defienden estos autores, frente a la prioridad descrita por el marxismo clásico de una hipotética "realidad social" de la que ésta solo sería un epifenómeno, es algo difícil de negar hoy en día cuando sentimos más que nunca el poder de las representaciones en la configuración de la vida cotidiana. Es más, una separación drástica entre lo real y sus representaciones sería epistemológicamente débil y políticamente inefectiva. Sin embargo, la consideración de la cultura como una entidad omnipotente y autónoma, generadora de sus propias reglas y coordenadas espaciales, que acabe desplazando indefinidamente el análisis de las "condiciones materiales de la existencia", lleva frecuentemente, como apunta en su texto sobre las fronteras Florian Schneider, a conclusiones apocalípticas o sancionadoras de la visión dominante, que funcionan como anteojeras en la búsqueda de una posible salida del impasse.

En el capítulo anterior vimos cómo Hal Foster descubría los límites y peligros implícitos en la adopción masiva por el debate artístico contemporáneo de los presupuestos de la nueva antropología cultural en sustitución de la lógica del Modernismo, cuya consistencia metodológica y autonomía crítica Foster parece echar de menos. El nuevo artista etnógrafo es una especie de cartógrafo que traslada sobre el papel el espacio/cultura del "otro" según las coordenadas de la nueva teoría social, convirtiéndose la galería o sala de exposiciones en una verdadera sala de mapas en donde se despliega la epidermis cultural de aquel "otro" ante la mirada, entre curiosa y culpable, del espectador occidental. Estamos de acuerdo con Foster en que la espacialización de la cultura que reflejan estas cartografías vuelve a cosificar y fijar el espacio del "otro", un espacio en el que está metafóricamente encerrado y que le determina, mientras que el artista sigue adoptando la actitud del viajero etnógrafo, móvil y capaz de llevarse consigo las imágenes de su viaje.

Un ejemplo de esta actitud la tenemos en Performing the Border (La frontera en acción, 1998) un vídeo de Ursula Biemann en el que se combinan el documentalismo comprometido clásico con unas altas dosis de teoría postmoderna sobre el espacio. El punto de partida de Biemann es el cuestionamiento del espacio, en este caso la frontera, como construcción artificial y como simulación puesta en marcha por el poder para expandir sus operaciones. En su vídeo pretende poner en evidencia que ésta la frontera no tiene una entidad más allá de las prácticas a que induce y de los tipos de subjetividad que genera. Si todo espacio se define por las prácticas que le "dan lugar", ello es más aún así en la frontera pues ésta solo existe por su relación con el acto de cruzar:

"Bertha: En cierto modo la frontera necesita ser cruzada para hacerse real, si no sería sólo una construcción discursiva [..] ¿Cómo cruzas tú? ¿en ínglés? ¿en español?, ¿en spanglish? ¿con un pasaporte americano? ¿dando el salto? ¿como turista? , ¿como inmigrante? ¿como mujer de clase media? ¿como criada? Existen todos estos modos de cruzar y es de ese modo que la frontera se rearticula a través de las relaciones de poder que produce el cruzarla".

Esta noción “performativa" de la frontera pretende mostrar que ésta no es tanto la línea geográfica imaginaria que separa los países, como una herida en los cuerpos y psiques de los individuos, especialmente de aquellos cuyas condiciones de vida les impulsan a atravesarla clandestinamente. El vídeo de Biemann también nos presenta la frontera como una pieza dentro del mecanismo perverso del sistema de producción capitalista que es capaz de sacar beneficios incluso de aquellas situaciones ilegales que provoca, como es el caso de las "maquiladoras": empresas de montaje de productos informáticos que se nutren de la mano de obra barata que proporciona la población de la frontera, necesitada de dinero para pagar a las mafias que hipotéticamente les introducirán en los Estados Unidos. Las maquiladoras convienen tanto a los Estados Unidos como a México y han producido un espacio doblemente fronterizo ya que la rápida industrialización y capitalización del territorio supone un radical cambio de modos de vida respecto al

sustrato campesino tradicional.

Ursula Biemann descubre que la frontera también implica una política de género, siendo la explotación de las dóciles mujeres de la sociedad patriarcal mexicana uno de los fundamentos de las industrias maquiladoras. Sin embargo, la entrada masiva de población femenina en el mundo del trabajo supone una gradual transformación del sistema, adquiriendo las mujeres fronterizas un poder respecto al mundo masculino desconocido en el ámbito rural. Pero la frontera imprime estas transformaciones en el cuerpo de un modo traumático, cuando no directamente letal: "La frontera es una metáfora de la división artificial entre lo productivo y lo reproductivo, entre la máquina y el cuerpo orgánico, entre el cuerpo natural y el cuerpo colectivo, entre lo sexual y lo económico, entre los conceptos de masculinidad y feminidad. Pero la frontera es también el lugar donde la difuminación de tales distinciones desata la violencia". Este trabajo es "contextual" en un modo que no lo era la obra de Serra, en tanto las circunstancias sociales y biográficas que definen el espacio pasan a ser el objeto mismo de la obra. Sin embargo, la obra de Biemann tiene un carácter estrictamente testimonial y, paradójicamente si tenemos en cuenta su título, no está conectado con ninguna "performatividad" más allá de aquella que documenta y su difusión en el mundo artístico y académico a través del vídeo y el texto que lo acompaña. Es un trabajo sobre el espacio que aplica con precisión al análisis de lo concreto los instrumentos teóricos elaborados por el pensamiento postestructuralista y postcolonial: la inespecificidad de los espacios, la performatividad generadora de realidad, el cuerpo como lugar de las operaciones del poder, etc. Este tipo de trabajos de carácter documental son capaces de diseminar el conocimiento de los intersticios de nuestro sistema y de estimular una toma de conciencia acerca de los mismos, pero no ensayan ni proponen modos de hacer en los que los sujetos maltratados de la frontera pudieran pervertir e invertir tal estado de cosas produciendo una resignificación de tal espacio. indudablemente, el espacio cobra sentido y valor político dentro del sistema simbólico general de la cultura y, a pesar de la nostalgia de Foster, es absolutamente absurda la búsqueda de

espacialidades abstractas y neutras tanto en el ámbito del purismo formal, como encontramos en la postura vanguardista desde Mondrian al minimal, como en el del utopismo político de finales de los 60. Igualmente, es innegable el hecho de que la tecnología y los modos de vida derivados del capitalismo avanzado, tal como describe Fredric Jameson, imponen una resignificación y una redistribución del valor del espacio tan drástica como las que supusieron la formación del Estado moderno o la expansión colonial en el pasado. Las redes tecnológicas del capitalismo contemporáneo, nos previene Florian Schneider en el texto que incluimos, no son panacea de un espacio sin fronteras, sino que, por el contrario, son en sí mismas instauradoras de nuevas fronteras, tanto más efectivas cuanto más invisibles son sus mecanismos de control. Como apunta Nigel Thrift en este mismo sentido, la progresiva transformación de la ciudad en foco organizador de la globalización económica y de la comunicación tiene como efecto la pérdida de su especificidad local, en tanto en cuanto la articulación de su espacio no parece derivarse de la práctica de los habitantes de ninguna ciudad en particular, sino de la circulación fluida del capital internacional.

Nuevos accesos y nuevas murallas vienen a definir los bordes de la ciudad del mismo modo que las nuevas funciones económicas modifican sus flujos internos. En este contexto, la mayoría de la población urbana se ve sistemáticamente desalentada de participar en los procesos de construcción social del espacio, siendo eliminados los mecanismos de producción o intercambio simbólico tradicionales, que sobreviven como folklore acartonado, sólo útil para el consumo turístico o para la propaganda populista. Cualquier otro modo de expresión grupal o comunitaria es inmediatamente demonizado o vehiculado institucionalmente de modo que el Estado y las instituciones afines acaban monopolizando la construcción y ocupación del espacio. El arte público municipal que ha inundado recientemente nuestras plazas es el mejor ejemplo, como se pone en evidencia al pasear por nuestras ciudades. En él se cosifica y tipifica la particularidad local como espectáculo.

Sin embargo, la identificación de la espacialidad contemporánea con la derivada de la actividad de los grupos dominantes, como parece deducirse de los estudios del propio Jameson, nos da, como afirma Martha Rosler, una imagen parcial cuando no directamente celebratoria de tal estado de cosas. Saskia Sassen nos recuerda que la proliferación de minorías marginales enormemente internacionalizadas es una consecuencia de la globalización tan importante para la definición del espacio urbano contemporáneo como lo pueda ser la internacionalización del flujo económico. Rosalyn Deutsche ha llamado la atención recientemente acerca de la proliferación de "construcción de mundos" por parte de dichas comunidades marginales dentro del espacio aparentemente común. "Mundo" es entendido aquí tanto en el sentido fenomenológico y metafísico como en el político y designa un conglomerado de experiencias trabado a través de relaciones interpersonales, hábitos y mecanismos de autorreconocimiento, distinción y representación similares a los que operan en las comunidades locales tradicionales. Esto que Deutsche estudia respecto a la comunidad gay neoyorkina puede aplicarse igualmente al modo en que se comportan las comunidades de inmigrantes, gitanos o gentes sin hogar que resignifican constantemente el espacio urbano hasta provocar la desconfianza y la sospecha de la opinión pública oficial que, de inmediato, diseña estrategias de desplazamiento y “recuperación" de dichos espacios. Se podría decir que la apertura de las fronteras económicas de la ciudad ha conllevado la proliferación de otras en el interior, más frágiles y menos estables que las antiguas fronteras nacionales y que a la vez que marginan y aíslan también dan origen a nuevas espacialidades, nuevas posiciones y nuevas reivindicaciones.

Como vimos en la primera sección, desde los años 80 ha aparecido un tipo de arte político comprometido con esa nueva topografía, que se ha unido al esfuerzo por invertir el proceso de progresivo desplazamiento y alienación que conllevan las políticas espaciales dominantes. En principio vinculados a la denuncia de la actitud oficial contra el SIDA y a la reivindicación feminista, tales artistas reaccionaron contra el monopolio estatal y financiero sobre el espacio público apropiándose y

subvirtiendo los vehículos institucionales de ocupación simbólica del mismo mediante carteles pseudopublicitarios y paneles electrónicos de información económica, como los de Jenny Holzer y Martha Rosler en Times Square. El impacto social de tales intervenciones ha sido, sin embargo, muy desigual y, salvo excepciones, sus huellas sólo se conservan en los libros de arte que manejamos, pasando a formar parte del museo sin paredes del que es tan difícil escapar. Recientemente, se van haciendo más frecuentes las propuestas artísticas y las intervenciones más o menos derivadas de ese ámbito que pretenden estimular la capacidad de los habitantes urbanos de recuperar su espacio de vida o que se han unido a los movimientos sociales en sus reivindicaciones. Estos casos parecen suponer una resurrección de la vieja vocación encagé de la vanguardia y de la tradición contestataria de la intelligentzia artística. Sin embargo, en muchas ocasiones dicha cooperación responde a la penuria económica y, por tanto, a la posición dentro de la ciudad que los artistas no vinculados al mercado comparten con sus vecinos. Sea como fuere, lo cierto es que el trabajo colaborativo y sobre el terreno parece permitir una articulación efectiva de la práctica artística en el espacio social, ofreciendo así una salida del callejón en que el último modernismo y las cartografías postmodernas habían metido a la reflexión estética sobre el espacio.

El proyecto que nos describe Martha Rosler en "Si vivieras aquí" es uno de ellos, aunque el carácter límite del grupo social con que el que se trabajaba por extenso que sea el número de personas sin hogar y la carencia de infraestructuras que secundaran el esfuerzo conjunto de artistas y afectados hacía difícil la puesta en marcha de un hábito de producción de espacio con posibilidades de éxito: homeless suena demasiado parecido a hopeless. Martha Rosler tiene una de las trayectorias más largas dentro del activismo artístico estadounidense como crítica y como artista, centrándose su trabajo por lo general en la denuncia de la situación de las mujeres, de las minorías étnicas y de las clases trabajadoras en su país.

La vinculación de su trabajo con una noción espacial que va más allá de lo

metafórico o lo documentalista se evidencia en el título de la exposición antológica que celebró en diversos puntos de Europa (en Barcelona en nuestro caso) en los años 19992000: Posiciones en el mundo real. La alusión a lo “real" del mundo en el que se sitúa la coloca explícitamente en oposición a las posturas postmodernas que desplazan indefinidamente la aprehensión de lo real hasta hacer de él una presencia difusa, una figura mítica sólo a tener en cuenta en términos discursivos. A pesar de que el lugar de Sí vivieras aquí no fueran los callejones habitados por los sin hogar, sino el local de la Dia Art Foundation en SoHo, y que el libro publicado por Bay Press recogiendo las conferencias y debates producidos con tal ocasión se distribuya internacionalmente entre un círculo restringido de individuos normalmente no afectados por el desahucio, ello no quita que, como apunta Rosalyn Deutsche en el ensayo que adjunta al mismo, supusiera al menos una radical resignificación del espacio artístico y de sus relaciones con el entorno social. Ello era particularmente cierto teniendo en cuenta que en nombre de una rehabilitación de lo público algunos artistas como Armajani no tuvieron escrúpulos en colaborar con su obra en el proceso de especulación urbanística responsable de la situación de las personas sin hogar que el proyecto de Rosler denuncia". Durante unas semanas, el material colgado en las paredes de la galería y las charlas y mesas redondas llevadas a cabo en su espacio artístico se dedicaban a exponer y a debatir el problema de la falta de hogar en la ciudad de Nueva York. Ciertamente, la mayoría de tales obras no superaban el estadio documentalista que vimos en Ursula Biemann, pero, a pesar de que los organizadores, como la misma Martha Rosler, perteneciesen al mundo del arte, algunos de los participantes eran gente sin hogar o víctimas de unas condiciones de vida degradadas que, en algunos casos, ya habían protagonizado movilizaciones de protesta y reivindicación frente a la administración municipal.

No era ésta la primera vez que el mundo del arte se preocupaba de la situación de los mendigos de Nueva York y denunciaba la precaria ocupación del espacio a que se veían abocados debido a los procesos especulativos favorecidos por el ayuntamiento. En 1986 el artista de origen polaco Krzysztof Wodiczko ponía

en marcha su proyecto The Homeless Projection: A Proposal for the City of New York (La proyección sin hogar: propuesta para la ciudad de Nueva York) por el que pretendía proyectar sobre las estatuas de prohombres de la patria que adornaban Union Square imágenes de los mendigos y deshauciados que habitaban la plaza y que habían sido víctimas del proceso de especulacíón salvaje y de desplazamiento poblacional ocurrido en los alrededores de la plaza durante los años 80 bajo el signo de la "revitalización". La Homeless Projection aún entendía el arte activista dentro de una lógica puramente representacionalista centrándose su trabajo en la superposición de las imágenes que definen oficialmente lo público y las de los sin rostro, aquellos que constituyen lo obsceno de lo social. Sin embargo, el artículo que en aquel año dedicara Rosalyn Deutsche al proyecto de Wodiczko en el número 38 de la revista October, iba a marcar el tono crítico del nuevo arte público que derivaría tres años más tarde en If You Lived Here.... En vez de un análisis de la tradición activista de la vanguardia, Deutsche dedicaba su artículo a describir detalladamente los factores económicos y sociales específicos que estaban provocando la reconfiguración urbanística de Manhattan y a denunciar los intereses económicos, tanto del ayuntamiento como de los constructores, cuya consecución estaba ocasionando una dislocación del equilibrio poblacional de la zona. La relación del arte con la ciudad no se concebía ya, como ocurría con los proyectos de Serra, como una absorción abstracta de los vectores espaciales específicos de un lugar, que se plasmaría después en un artefacto aún más abstracto, sino en el análisis de un problema concreto de espacio urbano, concebido éste en términos sociales, económicos y políticos concretos sin someterlos a ningún proceso de abstracción formal, produciéndose finalmente una respuesta artística encaminada a movilizar a la opinión pública respecto al mismo. El artista, como apunta laperformer de Suzanne Lacy, no es un "creador de sociedad" como se arroga presuntuosamente Serra, ni un mero espejo pasivo de la misma, sino un miembro de la comunidad que no puede aislarse de las condiciones del espacio que habita, ni debe eludir las responsabilidades éticas y políticas que implica su posición en dicho espacio.

Junto a Rosalyn Deutsche, Martha Rosler ejemplifica perfectamente los presupuestos teóricos y políticos en que se sustenta la discusión sobre arte y espacio público en la crítica contemporánea estadounidense. Rosler parte del presupuesto marxista desarrollado por Henri Lefebvre de considerar el espacio de la ciudad como imagen de una realidad económica que, a su vez, se corresponde con una realidad geopolítica, la del sistema capitalista avanzado imperante en Occidente. El espacio de la ciudad no sería ya el mundo por antonomasia de la experiencia moderna que describe la fenomenología, ni el lugar de encuentro de intereses contrapuestos que defiende el liberalismo, sino la plasmación espacial de las desigualdades y distinciones derivadas del sistema económico y político del sistema capitalista. Sin embargo, Rosler matiza este marxismo clásico mediante la introducción de términos metafóricoespaciales como "fortaleza" o "frontera" extraídos del discurso antropológico y geográfico para describir realidades socioeconómicas. Los términos "fortaleza" y "frontera" son también fundamentales en el texto en que Florian Schneider describe las actividades de la red Nadie es ilegal (Kein Mensch íst illegal) en Alemania. El trabajo de Schneider va más allá de lo intentado por Rosler desde el momento en que ha sido capaz de crear una infraestructura de trabajo que disemina y reproduce mediante acciones coordinadas la reivindicación de una espacialidad libre y sin fronteras frente al sistema de apartheid universal organizado por el globalismo capitalista contemporáneo. Aunque inicia su ensayo aludiendo al valor mítico de la idea de frontera, lo que le va a ocupar no van a ser tanto las metáforas o formaciones discursivas, sino las realidades sangrantes que pretenden regular el movimiento de inmigrantes hacia Europa y Estados Unidos. Para Schneider, las fronteras y las fortalezas que las preservan son los mecanismos de opresión y de mantenimiento de la desigualdad por antonomasia en el mundo contemporáneo. Paradójicamente, la fragmentación y división que imponen se ve reforzada por la operación de unos mecanismos de control y vigilancia de carácter universal y transfronterizo. De ese modo, mientras el capital y sus guardianes se mueven por un espacio fluido y sin obstáculos, el flujo espacial humano se ve constreñido por barreras cada vez más efectivas. Las nuevas tecnologías de la información y de la

comunicación son, para Schneider, los operadores principales de esta situación paradójica. La fetichización de la tecnología en Occidente como promesa de un virtual espacio sin fronteras tiende a ocultar su acción como perfecta fortaleza de vigilancia del mundo real.

Sin embargo, esta certeza no lleva a Schneider a una demonización de los medios tecnológicos de comunicación. Es más, la red Nadie es ilegal, cuyas actividades describe en el texto, es posible y funciona a través del uso intensivo de estos medios. Esto es así porque Schneider no concibe la red tecnológica como un hipotético mundo en sí, prometido o presente, autónomo y sin constreñimientos, sino exclusivamente como un modo de coordinar la acción de distintos grupos e individuos sobre el mundo real, un mundo dominado por las fronteras, muchas veces guardadas por esa misma tecnología. Si bien la red activista que describe Schneider podría aparecer como prototipo utópico de una espacialidad perfecta: heterogénea, difusa y descentralizada, ésta no pretende imponerse como "mundo" más allá y por encima de la acción de los grupos e individuos en sus territorios particulares.

Las caravanas y acampadas que organiza la red son acontecimientos en el mundo real que tienen lugar en la herida misma como acertadamente denomina a la frontera Ursula Biemann que lo perturba frente a los espejismos de globalidad y espacialidad sin límites propagados por la ideología dominante. La fiesta, la celebración del libre intercambio humano cobra sentido político al tener lugar en el terreno mismo que lo niega, al proponer una espacialidad distinta a la definida por la frontera.

La redefinición de la especificidad espacial

DOUGLAS CRIMP

"Sé que la escultura no tiene el mismo público que puedan tener la poesía o el cine experimental. Tienen gran audiencia, sin embargo, los productos que dan a la gente aquello que supuestamente necesita y que no tratan de darle más de lo que es capaz de entender" (Richard Serra, "Apuntes ampliados desde la callepunto de vista").

"Es preferible ser enemigo del pueblo que de la realidad' (Pier Paolo Pasolini , "jóvenes infelices").

El lugar era un viejo guardamuebles de la alta zona oeste de Manhattan utilizado como almacén por la galería de Leo Castelli; el motivo, una exposición organizada por el escultor minimalista Robert Morris, y el momento, diciembre de 1968. Allí, esparcidos sobre el suelo de cemento y apoyados o colgados de las paredes de ladrillo, aparecían objetos que desafiaban todas nuestras expectativas respecto a la forma que debía tener una obra de arte y el modo en que debía ser expuesta. Es difícil transmitir la conmoción que se produjo entonces, dado que este tipo de manifestaciones no sólo han sido finalmente asimiladas en el ámbito de la estética oficial, sino que, actualmente, forman parte de la historia del movimiento de vanguardia, una historia que hoy se considera clausurada. Sin embargo, para muchos de los que comenzamos a reflexionar seriamente sobre el arte precisamente gracias a tales asaltos a nuestras expectativas, la vuelta a lo convencional en los años 80 sólo podía parecernos falsa y una traición a los procesos de pensamiento que con respecto al arte habíamos puesto en marcha en aquel entonces. Es por ello que intentamos una y otra vez recuperar dicha experiencia y hacerla accesible a quienes pasan complacidos sus sábados por la tarde en las galerías del SoHo viendo cuadros que huelen a óleo fresco y

esculturas que de nuevo están fundidas en bronce.

Posiblemente ninguno de los artefactos que había en dicho guardamuebles desafiaba tanto nuestra noción de objeto artístico como Splashing (Salpicadura, 1968) de Richard Serra. En la unión entre el muro y el suelo Serra había salpicado plomo fundido dejando que se solidificara en ese mismo lugar. El resultado no era en absoluto un objeto, no tenía forma ni masa definidas y tampoco creaba una imagen legible. Por supuesto, se podía decir que Serra lograba la negación de categorías que pocos años antes Donald Judd atribuyera a lo que consideraba la obra contemporánea por antonomasia: "ni pintura ni escultura ". Podíamos interpretar también que al ocultar la línea donde el muro enlazaba perpendicularmente con el suelo Serra oscurecía una de nuestras señas convencionales de orientación en el espacio interior, reclamándolo así como fundamento de un nuevo tipo de experiencia perceptiva. Pero nuestra dificultad con Splashing provenía de intentar imaginar la continuidad de su existencia en el mundo de los objetos artísticos. Ahí estaba, pegado a la estructura de un viejo almacén de la alta zona oeste, condenado a ser abandonado allí para siempre o a ser desincrustado y destruido.

" Trasladar la obra es destruirla". Con esta afirmación Serra intentaba redirigir la discusión en una audiencia pública celebrada para decidir el destino de Tilted Arc. La escultura de Serra había sido encargada por la Administración de Servicios Generales (GSA) en el programa Arte en la Arquitectura e instalada permanentemente en la plaza del edificio federal Jacob K. Javits en el bajo Manhattan durante el verano de 1981. En 1985, un nuevo administrador regional del GSA declaraba estar reconsiderando la presencia de la obra en dicho lugar y se preguntaba si no podría ser trasladada a otro sitio. En la audiencia, artistas y museólogos entre otros, se oponían a tal decisión, testimonio tras testimonio, apelando a la especificidad espacial a que se referían las palabras de Serra. La obra había sido concebida para aquel lugar, construida en aquel lugar y entrado a formar parte de él alterando la naturaleza del mismo. Trasladarla significaría, ni

más ni menos, que la obra dejaría de existir. Pero a pesar de su pasión y elocuencia tales testimonios no lograron convencer a los adversarios de Tilted Arc. Para éstos la obra entraba en conflicto directo con el lugar convirtiéndose en un obstáculo tanto para la visión normal como para la función social de la plaza y, por supuesto, sería mucho más placentero contemplarla en el espacio abierto del campo. Allí, presumiblemente, sus dimensiones no se impondrían con tal violencia al entorno y el color de la superficie herrumbrosa del acero armonizaría con los tonos de la naturaleza.

La incomprensión generalizada demostrada por el público respecto a la especificidad espacial que proclamaba Serra es la misma que manifestaba respecto a la radicalidad de los principios estéticos de un momento histórico de la práctica artística. Que "trasladar la obra es destruirla" era algo evidente para cualquiera que hubiera visto en Splashing la materialización concreta de tal afirmación y esa era, para sus defensores, la base conceptual de Tilted Arc. Sin embargo, no se podía esperar de ellos que explicaran en el reducido espacio de un testimonio judicial una compleja historia cuya ocultación al público general era deliberada. La ignorancia de la gente es, por supuesto, una ignorancia inducida. No es sólo que se mantenga la producción cultural como privilegio de una minoría, sino que ni a las instituciones del arte ni a las fuerzas a las que sirven les interesa siquiera diseminar un conocimiento de dichas prácticas radicales en el público especializado. Esto es particularmente cierto en el caso de aquellas cuyo fin es la crítica materialista de los fundamentos de esas mismas instituciones. Tales prácticas tienen como fin revelar las condiciones materiales de la obra de arte, su modo de producción y recepción, los apoyos institucionales que permiten su circulación y las relaciones de poder que representan dichas instituciones: en una palabra, todo aquello que esconde el discurso estético tradicional. Aún así, estas prácticas han sido inmediatamente recuperadas por ese mismo discurso en tanto reflejo de un episodio más del desarrollo continuo del arte moderno. Muchos de los defensores de Tilted Arc, entre ellos los representantes de la política artística oficial, sostenían una concepción de especificidad espacial que reducía ésta a una

categoría puramente estética. Pero la especificidad espacial de Tilted Arc se refiere ante todo a un lugar público particular. El material de la obra, su escala y su forma no solo intersectan con las características formales de su entorno, sino que también se cruzan con los deseos y principios de un público muy diferente de aquel que se conmocionaba y aprendía del arte radical de fines de los 60. La traslación que hace Serra de las implicaciones radicales de Splashing al ámbito público, asumiendo deliberadamente las contradicciones que implica dicho traslado, constituye la especificidad real de Tilted Arc .

Cuando la especificidad espacial fue introducida en el arte contemporáneo por el minimalismo de mediados de los 60 lo que se cuestionaba era el idealismo intrínseco en la escultura moderna, su complicidad con las expectativas del espectador respecto a las leyes internas de la escultura. Los objetos minimal redireccionaban dicha consciencia hacia sí misma y hacia las condiciones del mundo real que la fundan. Se partía de que las coordenadas de percepción no se establecían exclusivamente entre el espectador y la obra, sino entre el espectador, la obra y el lugar en que ambos habitaban. Esto se llevaba a cabo eliminando totalmente las relaciones internas del objeto o haciendo de tales relaciones una función de mera repetición estructural, una cosa detrás de otra. Toda relación se percibía entonces como contingente y dependiente del movimiento temporal del espectador en el espacio que compartía con el objeto. De ese modo, el objeto pertenecía a su espacio, si éste cambiaba también lo haría la interrelación entre objeto, contexto y espectador. Tal reorientación de la experiencia perceptual del arte convertía al espectador, de hecho, en el sujeto de la obra, mientras que bajo el reinado del idealismo modernista esta posición privilegiada volvía en último término al artista, el generador único de las relaciones formales de la obra. La acusación de idealismo que se dirigía a la escultura moderna y su ilusoria indeterminación espacial quedó, sin embargo, incompleta. La incorporación del lugar dentro del ámbito de la percepción de la obra sólo logró extender el idealismo del arte a su entorno espacial. El lugar se entendía como específico exclusivamente desde el punto de vista formal, era un espacio abstracto,

estetizado. Carl André proclamó que si anteriormente la escultura derivaba de la forma, la estructura derivaba ahora del lugar. Interrogado acerca de las consecuencias de trasladar sus obras de un lugar a otro, su respuesta fue:

"No estoy obsesionado con la singularidad de los lugares. No creo que los espacios sean tan singulares. Pienso que hay tipos genéricos de espacio con los que trabajar de un modo u otro. De ese modo, no supone un problema real el lugar concreto donde vaya a estar una obra". André enumeró dichos espacios: Dentro de la galería, dentro de lugares privados, dentro del museo, dentro de grandes espacios públicos y en exteriores de varios tipos".

La incapacidad de André para ver la singularidad de "los tipos genéricos de espacio" con los que trabajaba ejemplifica la incapacidad del minimal para generar una critica totalmente materialista del idealismo moderno. Esa crítica, que se inició en la producción artística de los años siguientes, conllevaría a la vez un análisis y una resistencia a la institucionalización del arte dentro del sistema de comercio representado por los espacios enumerados por André. Si las obras de arte moderno no existían en relación a un lugar específico, siendo por ello consideradas autónomas, sin hogar, esa debía ser también la precondición de su circulación: del estudio a la galería comercial, de allí al ámbito privado del coleccionista, y por fin al museo o al hall de una gran empresa. La condición material real del arte moderno, enmascarada tras su pretensión de universalidad, era, por tanto, la de un bien de lujo enormemente especializado. Generado bajo el capitalismo, el arte moderno está inmerso en el mismo sistema de consumo del que nada puede escapar totalmente. Al aceptar acríticamente los "espacios" de circulación de consumo institucionalizado del arte, el minimal no podía revelar ni resistirse a las condiciones materiales ocultas del arte moderno. Dicha labor fue retornada en la obra de artistas que radicalizaron la idea de especificidad espacial, artistas tan diferentes como Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Lawrence Weiner, Robert Smithson y Richard Serra. Su contribución a una crítica materialista del arte y su resistencia a la "desintegración de la cultura en objetos

de consumo" fue siempre fragmentaria y provisional y sus consecuencias limitadas, siendo objeto de oposición o mistificación sistemática y, finalmente, pervertidas. Lo que hoy queda de esta crítica es, por un lado, una historia que no debe perderse, y por otro, una prácticas marginales y vacilantes que luchan por sobrevivir en un mundo del arte más centrado que nunca en el valor comercial.

No pretendo recuperar dicha historia aquí, sino únicamente indicar que es preciso tenerla en cuenta si queremos entender el Splashing de Richard Serra y lo que iba a producir después. No es necesario recordar los peligros que conlleva el separar las prácticas artísticas del clima social y político en las que tuvieron lugar y debería ser suficiente mencionar en este caso que Splashing fue producido y exhibido en 1968. El pasaje que sigue, escrito por Daniel Buren un mes después de los acontecimientos de mayo y publicados en septiembre del mismo año, pueden hacernos recordar la consciencia política de los artistas del periodo:

"Es posible encontrar desafíos a la tradición desde el siglo XIX y mucho antes. Sin embargo, desde entonces han aparecido y desaparecido innumerables tradiciones, academicismos, nuevos tabúes y nuevas escuelas. ¿Por qué? Porque los fenómenos contra los que lucha el artista son únicamente epifenómenos, o para ser más precisos, son sólo las superestructuras construidas sobre la base que condiciona el arte y es el arte. El arte ha cambiado sus tradiciones, sus academicismos, sus tabúes, sus escuelas, etc., cien veces cuanto menos, porque el cambio sin fin está en la vocación de aquello que está en la superficie y, en tanto no toquemos la base, obviamente nada fundamental cambia."

"Ése es el modo en que cambia el arte y ése es el modo en que existe la Historia del Arte. El artista desafía al caballete cuando pinta una superficie demasiado grande para ser apoyada en él, y después desafía al caballete y a la nueva superficie al adoptar un lienzo que es a su vez un objeto y sólo un objeto; y después aparece el objeto a realizar en lugar del objeto dado, y después el objeto móvil o un objeto intransportable, etc. Esto es sólo mencionar un ejemplo pero se

trata de demostrar que si hay un desafío posible no puede ser en el ámbito de lo formal sino en la base, en el nivel del arte y no en el nivel de las formas dadas al arte.”

La terminología marxista del texto de Buren le sitúa en una tradición política muy diferente a la de sus colegas estadounidenses. Es más, Buren ha sido entre los artistas de su generación el más sistemático en el análisis del arte en relación a su base ideológica y económica, y es por ello quien ha llegado a una conclusión más radical: los cambios del arte han de ser "básicos", no "formales". A pesar del trabajo continuado de Richard Serra sobre las “formas dadas al arte", éste ha incorporado importantes elementos para una crítica materialista del mismo. Entre ellos se incluye su atención al proceso y división del trabajo, a la tendencia del arte a adaptarse a las condiciones de consumo y a la falsa separación entre las esferas pública y privada en la producción y recepción del arte. Aunque la obra de Serra no es sistemática ni consistente en este sentido, incluso la manera contradictoria en que ha tomado una posición crítica ha producido reacciones que van desde la perplejidad y el escándalo a la violencia. Su determinación a construir su obra fuera de los confines de la institución artística le ha valido frecuentemente la oposición de las autoridades públicas o de sus sustitutos, que han manipulado con prontitud la incomprensión del público a favor de sus intenciones censoras.

El estatus extraordinario que se ha concedido a la obra de arte en la modernidad es en parte consecuencia del mito romántico del artista considerado como un productor especializado en grado superlativo y único en su género. Los minimalistas ya reconocieron que este mito oscurece la división social del trabajo. La manufactura especializada de la escultura tradicional y lo enormemente fetichizado de sus materiales fueron principios atacados radicalmente por el minimal mediante la introducción de objetos ordinarios fabricados industrialmente. Los tubos fluorescentes de Dan Flavin, las cajas de aluminio de Donald Judd y las placas de metal de Carl André no eran en ningún modo producto de la mano del

artista. Serra también había recurrido a materiales industriales en sus primeras esculturas, pero trabajaba sobre esos materiales él mismo o con ayuda de sus amigos. Cuando utilizaba el plomo en una escala asequible a la manipulación individual produjo piezas de torno y vaciados que aún evidenciaban la actividad del artista, aunque la mayoría de los procesos que Serra empleó diferían de la manufactura tradicional del cincelado, modelado y soldadura. Pero cuando Serra instaló Strike (Huelga) en la Lo Giudice Gallery de Nueva York en 1971 su procedimiento de trabajo cambió. Strike era una plancha de acero de una pulgada de grosor, ocho pies de alto y veinticuatro pies de largo que pesaba casi tres toneladas. Sin embargo, la plancha de acero no era la obra. Para convertirse en la escultura Strike, la plancha de acero tenia que ocupar su lugar, asumir su posición encajada en la esquina del espacio de la galería, biseccionando el ángulo recto en que se unen los dos muros. Pero la habilidad del artista no tenía nada que ver con la realización de esta simple operación. El tonelaje del acero requería un proceso industrial distinto del de la mano que había producido la plancha. Ese proceso, conocido como rigging, conllevaba la aplicación de las leyes de la mecánica y la utilización de maquinaria para "colocar [el material] en condiciones y posición adecuadas para su uso". A partir de Strike, la obra de Serra requeriría el trabajo profesional de otros, no sólo para la producción de los elementos materiales de la escultura sino también para la realización misma de la escultura, es decir, para colocarla en las condiciones o posición adecuadas para su USO, para transformar el material en escultura. Esta dependencia absoluta de la fuerza de trabajo industrial (una fuerza que encontraba una resonancia particular en el título de la escultura) cualifica la producción de Serra a partir de comienzos de los 70 como pública, no sólo porque las dimensiones de las obras habían aumentado dramáticamente, sino también porque el lugar de producción ya no era el ámbito privado del estudio del artista. El lugar donde la escultura se erigiera seria el lugar de su producción, y esta producción conllevaba el trabajo de otros, no del artista.

La caracterización de la obra de Serra como machista, excesiva, agresiva y opresiva, busca devolver al artista a su estudio, reconstituirle como el único

creador de la obra y, por tanto, negar el papel de los procesos industriales en la misma. Mientras que toda escultura a gran escala requiere tales procesos, e incluso la manufactura de la pintura y el lienzo los necesitan, el trabajo que se ha invertido en ellos nunca es accesible en la contemplación del producto acabado. Tal trabajo ha sido mistificado por la labor "artística" del autor y transformado mediante la magia de éste en un bien de lujo. Serra no solo rehusa oficiar las operaciones mistificadoras del arte, sino que insiste en confrontar al público con materiales que de otro modo nunca aparecerían en estado bruto. Los materiales de Serra, a diferencia de los utilizados por los escultores minimalistas, son materiales únicamente utilizados como medios de producción y que normalmente aparecen transformados en productos acabados o, más raramente, en los artefactos de lujo que son las obras de arte.

Este conflicto entre los productos de la industria pesada, que no están normalmente disponibles para el consumo de lujo, y los lugares de exposición, la galería comercial y el museo se intensificó al desarrollar Serra las implicaciones de Strike hasta llegar a la negación total de la función normal del espacio de la galería. En vez de inspirarse servilmente en las condiciones formales de los espacios como estaban comenzando a hacer las obras de especificidad espacial asociadas a ideas puramente estéticas, las esculturas de Serra no trabajaban con los espacios, sino contra los espacios. Los enormes muros de plancha de acero de Strike, Circuits (Circuitos, 1972) y Twins (Gemelos, 1972) cobraron dimensiones nuevas en Slice (Corte, 1980), Waxing Arcs (Arcos crecientes, 1980), Marilyn Monroe Greta Garbo (1981) y Wall to Wall (De pared a pared, 1983). Las mismas dimensiones fueron también asumidas por las obras en planchas de acero horizontales Delineator (Delimitador, 1974) y Elevator (Elevador, 1980) y los bloques de hierro forjado de Span (Lapso, 1977) y Step (Paso, 1982). Al forzar estas obras los límites extremos de la capacidad estructural, espacial, visual y de circulación, apuntaban hacia un tipo distinto de especificidad espacial del arte: su origen histórico específico en el interior burgués. Ya que si la forma histórica de la obra de arte moderno se concebía por funcionar como adorno del espacio interior

privado, y el visitante del museo siempre podía imaginar un cuadro de Picasso o una escultura de Giacometti de nuevo en el espacio privado, era mucho menos cómodo imaginar un muro de acero dividiendo en dos el cuarto de estar de uno. El “interior privado” ya no sería nunca un lugar apropiado para la escultura de Serra, y de ese modo lograba una victoria más sobre otro de los espacios del arte mediante la utilización y el modo de empleo de materiales de la industria pesada. Al mismo tiempo, los espacios institucionales de exposición, sustitutos del domicilio privado, aparecían como determinantes, restrictivos y radicalmente constreñidores de las posibilidades del arte.

Para cuando Serra instaló estas últimas obras en galerías privadas y museos, ya había transferido gran parte de su actividad al entorno natural y urbano. La misma falta de plausibilidad de las obras de interior, metidas con calzador en diáfanos espacios blancos, impone los términos de una experiencia de la escultura francamente pública dentro de los confines de un lugar normalmente privado. De hecho, Serra invirtió el sentido que torna generalmente la escultura al aventurarse en el espacio público, sentido que un crítico describió con resignación en pocas palabras: "Todo lo que podernos hacer es colocar arte privado en lugares públicos". Reacio, como veremos, a aceptar esta idea calcificada de privado versus público, Serra insiste en trasladar de algún modo a la galería las lecciones aprendidas en la calle. En este proceso, al visitante de la galería (Marilyn Monroe Greta Garbo tiene como subtítulo Una escultura para visitantes de galerías) se le hace traumáticamente consciente de las limitaciones de la galería y del estrangulamiento que ejerce sobre la experiencia del arte. Al invertir los términos y convertir a la galería en rehén de la escultura, Serra desafía la autoridad de la galería y la transforma en un lugar de conflicto. El que los términos de este conflicto dependen en parte del debate entre lo privado y lo público como lugar del arte se hace evidente en Slice, instalada en la galería de Leo Castelli en Greene Street, Nueva York, en 1980. La escultura, una curva continua de planchas de acero de diez pies de alto y alrededor de 124 pies de largo, desgajaba el profundo espacio de la galería para descansar en las dos esquinas de una de las paredes.

De ese modo, el espacio quedaba dividido en dos áreas incomunicadas entre sí, una de ellas en el lado convexo de la curva, que podríamos designar como público, y un área "privada" en el interior cóncavo. Al entrar en la galería desde la calle, el visitante seguía la curva partiendo de un expansivo espacio abierto para verse comprimido del modo más absoluto allí donde la curva se acercaba a la pared longitudinal para, finalmente, volverse a abrir hacia el muro de fondo de la galería. La sensación era la de estar en un exterior, excluido de la función real de la galería, de ser incapaz de ver sus operaciones, su oficina y su personal. Al abandonar la galería y volver a entrar por la puerta del hall, el visitante ahora estaba "dentro", confinado en la concavidad de la curva, cómplice de los tratos comerciales de la galería. Al experimentar los dos lados de Suce como dos sensaciones espaciales extraordinariamente diferentes, ninguna imaginable desde la otra, también se experimentaba la relación, siempre presente pero nunca verdaderamente visible, entre la galería como un espacio de la visión y como un espacio de comercio. Al instalar una obra que no podía participar de las posibilidades comerciales de la circulación de bienes de consumo, Serra era capaz, no obstante, de hacer formar parte de la experiencia de la obra la condición misma de la galería, aunque fuera de un modo abstracto y sensorial. Pero las posibilidades de romper el poder que tienen las galerías para determinar la experiencia artística son extraordinariamente limitadas, al depender de la voluntad de la misma institución a la que se cuestiona. Lo mismo ocurre, por supuesto, con los museos incluso aunque estos últimos pueden alegar una mayor neutralidad con respecto a todas las prácticas artísticas, incluso a aquellas que cuestionan la privatización de la cultura como una forma de propiedad. El museo, sin embargo, en la benevolencia de su neutralidad, simplemente sustituye el concepto comercial de la galería del bien de consumo privado por la noción ideológicamente construida de una expresión individual privada. Ello ocurre porque el museo como institución está constituido para producir y mantener una Historia del Arte reificada basada en una cadena de maestros geniales, que ofrecen cada uno su visión privada del mundo. Aunque su obra no participa en este mito, Serra es consciente de que dentro del museo será interpretada de ese modo:

"En toda mi obra se revela el proceso de construcción. Las decisiones materiales, formales y contextuales se hacen evidentes. El hecho de hacer patente el proceso tecnológico despersonaliza y desmitifica la idealización de la obra del escultor. La obra no entra en el ámbito ficticio del `maestro'... Mis obras no contienen ninguna autorreferencialidad esotérica. Su construcción te lleva a su estructura y no a la persona del artista. Sin embargo, tan pronto como colocas tu obra en el museo invariablemente crea autorreferencialidad, incluso aunque ésta no sea implícita. La cuestión de cómo funciona la obra no se pregunta. Cualquier clase de disyunción que pueda pretender la obra queda eclipsada. El problema de la autorreferencialidad no existe una vez que la obra entra en el ámbito público. El tema es cómo la obra altera un lugar dado, no la identidad de su autor. Una vez que las obras son instaladas en un espacio público, pasan a ser responsabilidad de la gente".

Cuando Serra se desplazó fuera de las instituciones del arte, lo hizo muy lejos. Ocurrió en 1970. Robert Smithson había construido el Spiral Jetty en el Gran Lago Salado en Utah; Michael Heizer había labrado Double Negative en el Virginia River Mesa de Nevada; Serra mismo estaba proyectando Shift (Deslizamiento), una gran obra al aire libre en King County, Canadá. A pesar del interés generado por el desarrollo de estas obras sitas en la naturaleza, Serra acabó considerando insatisfactorios estos lugares tan aislados. Como artista urbano que trabaja con materiales industriales, pronto descubrió que no le interesaba el vasto y profundamente mistificado paisaje americano y, mucho menos, el pathos y el heroísmo de trabajar aislado del público. "No, preferiría ser más vulnerable y tratar con la realidad de mí propia situación vital" . Serra negoció con los funcionarios del ayuntamiento de Nueva York un lugar en la ciudad, y por fin le dieron permiso para construir una obra en un callejón del Bronx. Allí, en 1970, Serra construyó To Encircle Base Plate Hexagram, Right Angles Inverted (Circundar un hexagrama con plancha de base, ángulos rectos invertidos), una circunferencia con un borde angulado de acero de veintiséis pies de diámetro, incrustada en la superficie de la

calle. La mitad de la circunferencia era una línea delgada, de una pulgada de grosor, la otra mitad, la del borde del ángulo, tenía siete pulgadas de anchura. Desde la distancia, al nivel de la calle, la obra era invisible. Sólo cuando el espectador se situaba sobre ella la obra se materializaba. En pie dentro de su circunferencia el espectador podía reconstruir su volumen escultural, medio hundido en el suelo. Existía, sin embargo, una segunda manera de verla, también desde la distancia, desde la que la obra era visible de otro modo. El callejón daba a unas escaleras que llevaban a una calle adyacente más elevada; desde allí la calle de abajo parecía un lienzo sobre el que se había dibujado un círculo de acero. Esta lectura de la figura contra el suelo le preocupaba a Serra mucho más que la reconstrucción del volumen material dentro del suelo que mencionábamos antes, pareciéndole que evocaba el tipo de pictorialismo en que la escultura siempre tiende a caer, un pictorialismo que él pretendía derrotar con la pura materialidad y duración de la experiencia de su obra. Es más, este pictorialismo ilusorio coincidía con otro modo de leer la escultura que Serra no había previsto y que representaba para él el engaño fundamental frente al que quería posicionar su obra. Tal engaño era el de la imagen de la obra frente a la experiencia real de la misma.

El lugar donde emplazó To Encircle.. . era, tal como lo describió Serra, lo siniestro, utilizado por los delincuentes del barrio para desmontar los coches qué habían robado". Obviamente, estos "delincuentes del barrio" no estaban interesados en contemplar una escultura fuera ésta pictórica o no y era un error por parte de Serra el pensar que alguien del mundo del arte se interesara lo suficiente por una escultura como para aventurarse en aquel rincón siniestro" del Bronx. La obra existía, por tanto, en la forma en que existe las obras sitas en la naturaleza para la mayoría de la gente: como documentos, fotografías. Se transfieren al discurso institucional del arte mediante la reproducción, uno de los medios más poderosos a través de los que el arte ha sido abstraído de su contexto en la era moderna. Para Serra, el fin principal era derrocar el consumo sustitutivo del arte, o más aún, derrocar todo consumo y reemplazarlo por la

experiencia del arte en su realidad material:

“ Sí reduces la escultura al formato plano de la fotografía, sólo te quedas con un residuo de lo que te interesa. Estás negando la experiencia temporal de la obra. No sólo estás reduciendo la escultura a una escala diferente para ser consumida, estás negando también el contenido real de la obra. Con la mayoría de la escultura al menos, la experiencia de la obra es inseparable del lugar en que reside la obra. Al margen de dicha condición, toda experiencia de la obra es un espejismo, Pero podría ocurrir que la gente quisiera consumir la escultura del modo en que consumen la pintura: a través de fotografías. La mayoría de los fotógrafos toman inspiración de la publicidad, donde la prioridad está en lograr una alto contenido de imagen para una fácil lectura gestáltica. A mí me interesa la experiencia de la escultura en el lugar en que reside”.

El intento de reforzar la diferencia entre un arte para el consumo y una escultura para la experiencia directa en el lugar en que habita, le envolvería constantemente en polémicas. La primera obra que Serra propusiera para una localización totalmente pública nunca obtuvo permiso para ser instalada en el lugar para la que fue concebida. Tras ganar en 1971 un concurso para realizar una escultura en el campus de la Universidad Wesleyan en Middletown, Connecticut, el Sight Point (Punto de vista, 197175) de Serra fue finalmente rechazado por el arquitecto de la Universidad por “ser demasiado grande y estar demasiado cerca del edificio histórico de la Universidad”. Por supuesto, lo que quería Serra era, precisamente, dicho tamaño y dicha proximidad. Sight Point forma parte de una serie de obras a gran escala que emplean los principios de construcción basados en la fuerza de gravedad que ya había utilizado en otras obras tempranas. Pero debido a sus nuevas dimensiones y su situación en un ámbito público estas esculturas no empleaban ya tales principios con el fin exclusivo de oponerse a las relaciones formales de la escultura moderna. Ahora entraban en conflicto con otra forma de construcción, la de la arquitectura de su entorno. En vez de jugar la función subsidiaria de adorno, foco o realce de los edificios cercanos, éstas

pretenden hacer que el paseante relea críticamente el entorno de las esculturas. Al revelar su proceso de construcción únicamente a partir de la experiencia activa de una percepción secuencial, las esculturas de Serra están denunciando implícitamente la tendencia arquitectónica de reducir todo a una imagen fácilmente legible concentrada en la fachada. Era dicha reducción a la fachada, el producto pictórico de la mesa de dibujo de los arquitectos y el lugar de su maestría expresiva, aquello que el arquitecto de la Universidad Wesleyan quería proteger para el "edificio histórico del campus".

Cuando se le preguntó a Serra qué había perdido Sight Point al colocarse en el patio de atrás del Stedelijk Museum de Amsterdam, simplemente respondió: "Lo que pasó con Sight Point fue que perdió toda su relación con un modelo de circulación que era un factor determinante en su localización originaria en la Wesleyan ". Reconocía Serra que, recluido en un museo, el arte público tenía únicamente una función de realce estético, habiendo sido sustraído de los patrones de circulación normales y colocado en un metafórico pedestal ideológico:

"Normalmente se te conceden lugares dotados de connotaciones ideológicas, desde parques a edificios de grandes empresas, incluido el césped o la plaza en que éstos se expanden. Es difícil subvertir dichos contextos. Ésta es la razón de que haya tantos armatostes de empresa en la Sexta Avenida, tanto arte malo de plaza que apesta a IBM y da cuenta de su actitud hacia la cultura... No existe ningún lugar neutro. Todo contexto tiene su marco y sus connotaciones ideológicas. Es sólo cuestión de grado; únicamente exijo una condición, y es que haya densidad de tráfico humano".

Era tal densidad de flujo humano lo que Serra encontró en Terminal (1977), erigida en el centro mismo de la ciudad alemana de Bochum en el nudo central del tráfico urbano. "Los coches no se topan con él sólo por un pie y medio". Terminales una construcción compuesta de cuatro planchas trapezoidales idénticas de acero, de cuarenta y un pies de altura. Las planchas fueron realizadas

en la acerería Thyssen en la ciudad vecina de Hattingen, en el distrito industrial del Ruhr del que Bochum es una de las ciudades más importantes. Aunque Terminal fue construido inicialmente para la Documenta 6 de Kassel, Serra hizo la obra para su destino definitivo, en parte porque quería que se localizara en el centro del distrito acerero donde se habían producido las planchas. Esta especificidad social del lugar, causaría un gran furor contra Terminal.

Al principio, la obra produjo una respuesta bastante común en la escultura de Serra: grafflitis que la identificaban como un water o advirtiendo sobre la presencia de ratas, cartas a los directores de los periódicos locales deplorando el gran gasto que había supuesto para las arcas de la ciudad y manifestando lo feo e inapropiado de la obra. Al crecer la controversia y acercarse las elecciones, el Partido DemócrataCristiano (CDU) se apropió del tema para su campaña política contra los firmemente atrincherados socialdemócratas que habían optado por adquirir la obra para la ciudad. Compitiendo por los votos de los trabajadores del acero, que constituían un gran bloque del electorado, el CDU imprimió carteles electorales que mostraban una fotografía de Terminal montada sobre la de una acerería. El eslogan decía: "No puede ser siempre así, CDU para Bochum". En las objeciones a Terminal expuestas por los demócratas cristianos encontramos muchos de los temas que van a detonar las esculturas públicas de Richard Serra en el futuro, sobre todo en tanto en cuanto su vocabulario abstracto intersecta con circunstancias sociales y materiales concretas. Merece la pena, en este sentido, citar la nota de prensa difundida por el CDU declarando su posición respecto a Terminal.

"Quienes apoyan Terminal aluden a su gran valor simbólico para el distrito del Rhur en general y para Bochum en particular, zonas carboneras y acereras por excelencia. Nosotros creemos, sin embargo, que esta escultura carece de las cualidades esenciales que permitirían que funcionase realmente como un símbolo. El acero es un material especial cuya producción requiere gran habilidad y preparación tanto profesional como técnica. Virtualmente, este material tiene

posibilidades ilimitadas para el tratamiento diferenciado tanto de los objetos más pequeños como de los más grandes, tanto de las formas más simples como de las más expresivas y artísticas. Creemos que esta escultura no expresa nada de esto, ya que parece una viga torpe y medio acabada. Ningún trabajador del acero la reconocería positivamente y con orgullo".

"El uso del acero implica valentía y elegancia en todo tipo de construcciones y no monumentalidad monstruosa. La escultura causa terror porque su torpe masividad no está compensada por otras cualidades. El acero es también un material que significa, en gran medida, durabilidad y resistencia a la oxidación y ello es especialmente cierto en el acero producido en Bochum. Sin embargo, esta escultura, hecha sólo de acero simple, tiene ya una apariencia herrumbrosa y cochambrosa. El acero es un material altamente cualificado derivado del hierro y no una materia prima. Sin embargo, esta escultura da la impresión de esto último... como si fuera extraído directamente de la tierra sin ningún tratamiento especial."

"Si, como proclaman sus defensores, la escultura simboliza el carbón y el acero, debe favorecer la posibilidad de una identificación positiva a aquellos a quienes afecta: a los ciudadanos de esta zona y, especialmente, a los trabajadores del acero. Creemos que ninguna de las características mencionadas favorece un desafío o una identificación positivos. Nos tememos que ocurrirá justamente lo contrario y que el rechazo y la burla no harán sino intensificarse con el tiempo. Ello no sólo sería un lastre para esta escultura, sino también para todo el arte moderno. Tal no puede ser la meta de una política cultural responsable".

No es necesario hacer mención de la hipocresía de los demócratas cristianos al pretender representar los intereses de los trabajadores del acero, en un momento en el que la clase obrera alemana estaba sufriendo la política brutal de este partido. Los acereros no se dejaron engañar y los socialdemócratas mantuvieron el poder en esta región. Lo que nos importa aquí, sin embargo, es

que se apelara a que el arte público debe dotar a los trabajadores de símbolos a los que referirse con orgullo y con los que identificarse positivamente. Detrás de esta demanda se esconde el requisito de que el artista reconcilie simbólicamente al obrero del acero con las condiciones brutales de trabajo a las que está sujeto. El acero, el material con que trabajan diariamente los ciudadanos del Ruhr, debe ser utilizado por el artista sólo para significar valentía y elegancia, resistencia y durabilidad y la ilimitada capacidad del acero para ser objeto de un tratamiento sutil y adquirir una forma expresiva. En pocas palabras, debe ser enmascarado hasta llegar a ser irreconocible por quienes lo producen. La obra de Serra rechaza de plano encarnar este simbolismo implícitamente autoritario, que transformaría el acero de materia prima, aunque procesado el acero es aún una materia prima dentro de la estructura económica capitalista, en un símbolo de lo invencible. Por el contrario, Serra presenta a los obreros del acero el producto mismo de su trabajo alienado, sin enmascararlo con ningún simbolismo. Si Terminal repele a los obreros y se burlan de ella, es porque han sido ya alienados de su trabajo. Aunque produjeron las planchas con que está hecho u otras similares, nunca las han poseído. Los trabajadores no tienen por tanto ninguna razón para enorgullecerse o identificarse con ningún producto del acero. Al pedir al artista que diera a los obreros un símbolo positivo, el CDU le estaba pidiendo realmente que creara una forma simbólica de consumo, ya que el CDU en ningún caso desea pensar en el obrero como tal, sino como un consumidor, la meta de una "política cultural responsable" que, según el CDU de Bochum, no lastrara las "obras de arte moderno", coincide con la política oficial de los Estados Unidos respecto al arte público durante los últimos veinte años. Al partir de la asunción de que el arte es exclusivamente un modo de expresión individual, tales políticas sólo se interesan por el modo de transferir tal arte al ámbito público sin ofender la sensibilidad de la gente.

En un ensayo que lleva el sugerente título “la sensibilidad personal en el espacio público", John Beardsley, quien trabajaba para el programa Arte en lugares públicos y a quien se le había encargado que escribiera un libro sobre el

tema, nos explica cómo puede hacerse para que las preocupaciones privadas del artista sean del gusto de la gente:

"Una obra de arte puede cobrar significado para el público si incorpora un contenido que interese a la gente del lugar o si asume una función identificable. También puede favorecerse la asimilación si se incluye la obra dentro de un programa más amplío de mejoras. En el primer caso, el que tenga un contenido o función reconocibles, permite que la gente se relacione con la obra aunque su estilo no les sea familiar. En el segundo caso, la identidad de la obra queda subsumida en una función pública más amplia que ayuda a asegurar su validez. En ambos casos, la sensibilidad individual del artista se debe presentar de manera que se estimule la empatía del público".

Uno de los primeros ejemplos aludidos por Beardsley de empatía conseguida a través de un contenido reconocible implica a un público muy parecido al de Terminal:

"George Segal consiguió un encargo de la concejalía de arte de la zona de Youngstown. Visitó la ciudad y sus acererías quedando profundamente impresionado por las chimeneas de los altos hornos. Decidió que el tema de su escultura fuera el de unos trabajadores en los altos hornos, utilizando como modelos a Wayman Paramore y a Peter Kolby, dos hombres seleccionados por el sindicato entre sus miembros. El encargo coincidió con una severa crisis económica en Youngstown durante la cual se cerraron un gran número de factorías que dejaron sin trabajo a unos diez mil trabajadores. Sin embargo, la realización de la escultura se convirtió en una cuestión de orgullo cívico. Donaron dinero muchos comercios y fundaciones locales, y una de las compañías acereras prestó una caldera en desuso. Los sindicatos ayudaron a la fabricación e instalación de la obra. Nadie puede dudar que la calidad del tema fue la causa de este flujo de apoyo público. La gente de Youngstown deseaba un monumento a su industria principal, incluso aunque ésta estuviera derrumbándose ante ellos. La

obra Steelmakers (Los productores de acero) de Segal es un tributo a su tenacidad".

Es verdaderamente una política artística cínica aquella que salva un monumento que mistifica el trabajo en los altos hornos cuando la circunstancia real de los obreros es la de pasar a engrosar las filas del paro. ¿Qué tenacidad es esa a la que se rinde tributo? ¿A la de los trabajadores que intentan desesperadamente mantener su dignidad frente al desempleo? ¿O a la de la sociedad incluyendo los comerciantes, las compañías del acero y los sindicatos cuya generosidad contribuyó a la obra que irá adonde sea necesario con tal de asegurarse que los trabajadores nunca reconozcan la naturaleza de las fuerzas económicas que se alían contra ellos? Tal vez el CDU de Bochum tampoco encontraría en los Steelmakers de Segal un símbolo adecuado de la valentía y elegancia del acero la obra, después de todo, es de bronce, pero se puede decir sin temor a equivocarse que cumple su requerimiento principal: que la escultura reconcilie a los obreros con las brutales condiciones de su trabajo dándoles algo con lo que identificarse. La manipulación de dicha identificación y el hecho de que el orgullo de los trabajadores sólo sea un medio para hacer más tolerable su esclavitud, es precisamente lo que pretende la política cultural. Ni que decir tiene que tal política cultural, ya sea la de la derecha alemana o la de las instituciones artísticas de los Estados Unidos, encuentra muchos más problemas en las esculturas públicas de Richard Serra. Los conservadores estadounidenses, que luchan contra las subvenciones públicas a la cultura, se oponen categóricamente a la obra de Serra, seguros de que cuando todos los encargos artísticos provengan del sector privado ya no existirá espacio para tales "objetos malígnos" (el Tilted Arc de Serra recibe este apelativo en un artículo). Los burócratas culturales pretenden parecer, sin embargo, más tolerantes, esperando que "la escultura de Serra gane finalmente un mayor grado de aceptación entre su comunidad.

Entre las defensas más comunes de las que se escucharon en la audiencia pública de marzo de 1985, estaba la de que una obra de arte difícil necesita

tiempo para integrarse en su público. Se convirtieron en un leitmotif las alusiones a precedentes históricos de obras actualmente canónicas que causaron escándalo en su época. Pero tal apelación al juicio de la historia suponía de hecho un rechazo a la misma, una negación al momento histórico en que Tilted Arc se enfrentaba a su público en toda su especificidad, a la vez que una negación del rechazo intransigente de la naturaleza universal del arte por parte de Serra, ya que decir que Tilted Arc resistiría el juicio del tiempo significaba reclamar una posición idealista. La importancia genuina de Tilted Arc debe entenderse por el contrario analizando la crisis que precipitó dentro de la política cultural establecida.

Tilted Arc se construyó en un lugar público muy particular. Se encontraba en una plaza flanqueada por un edificio oficial del gobierno que alberga oficinas y por el Tribunal Estadounidense de Comercio Internacional. La plaza es adyacente a Foley Square, sede de los tribunales federal y estatal de Nueva York. Tilted Arc se situaba, por tanto, en el centro mismo de los mecanismos del poder estatal. El edificio federal Jacob K. Javits y su plaza son verdaderas pesadillas del desarrollismo urbano: oficiales, anónimos e inhumanos. La plaza es un área vacía y desierta cuya única función es proyectar tráfico humano dentro y fuera de los edificios. Hay una fuente en una esquina pero no puede utilizarse ya que la corriente de aire producida por el efecto túnel de los edificios inundaría la plaza de agua. La escultura de Serra, un muro de acero de doce pies de alto, 120 de largo e inclinado ligeramente hacia el edificio de oficinas y el tribunal de comercio, barre el centro de la plaza dividiéndola en dos parcelas distintas. Al emplear un material y una forma que contrasta radicalmente con el estilo internacional vulgarizado de los edificios federales y el diseño beauxarts de los viejos tribunales de Foley Square, la escultura imponía su absoluta diferencia en el conglomerado de la arquitectura cívica del entorno. Proponía al paseante una experiencia espacial totalmente nueva que se contraponía a la eficiencia sosa establecida por los arquitectos de la plaza. Aunque Tilted Arc no interrumpía el tráfico normal los caminos más cortos entre los edificios y la calle quedaban libres se implantaba contundentemente dentro del campo público de la visión. Al reclamar e incluso

imponer atención sobre sí, los trabajadores y los otros peatones debían abandonar su ajetreada carrera para seguir una ruta diferente e involucrarse en los planos curvos, los volúmenes y las líneas de perspectiva que determinaban el lugar como el lugar de la escultura.

Al reorientar el uso de la Federal Plaza que pasó de ser un espacio de control de tráfico humano a un sitio escultórico de nuevo Serra estaba utilizando la escultura para secuestrar un lugar, para insistir en la necesidad de que el arte realice sus propias funciones en vez de aquellas que le asignan las instituciones y los discursos que lo gobiernan. Por esta razón, Tilted Arc fue tildado de egoísta y agresivo, considerándose que Serra había antepuesto sus deseos y necesidades a los de la gente que había de vivir con su obra. Sin embargo, en tanto en cuanto nuestra sociedad se construye fundamentalmente sobre el egoísmo y sobre el principio de que las necesidades de cada uno entran en conflicto inevitablemente con las de los demás, la obra de Serra no hacía sino hacernos presente la verdad de nuestra condición social. La política de consenso que asegura el buen funcionamiento de la sociedad se sustenta en la creencia de que, aunque cada individuo es único, todos podemos vivir en armonía si aceptamos el benefactor papel regulador del Estado. La función real del Estado, sin embargo, no es tanto la defensa del ciudadano en su individualidad, sino más bien la defensa de la propiedad privada, es decir, la defensa del conflicto mismo entre los individuos. Dentro de esta política de consenso se supone que el artista ha de jugar un papel distinguido, ofreciendo su "sensibilidad privada y única" convenientemente universalizada para reforzar el sentimiento general de armonía. La razón de que se acusara a Serra de egoísmo frente a otros artistas que sitúan armónicamente su "sensibilidad privada en un lugar público" reside, en primer lugar, en que su obra no parece reflejar su sensibilidad privada. Una vez más, cuando la obra de arte rehusa jugar el rol prescrito de reconciliar ilusoriamente las contradicciones, se convierte en objeto de escarnio. Un público que ha aprendido a aceptar socialmente la atomización de los individuos y la falsa dicotomía entre esfera pública y privada no puede enfrentarse directamente con la realidad de su

situación. Cuando una obra de arte público rechaza los términos de la política de consenso auspiciada por el aparato de Estado, la reacción tiende a ser de censura. No es de extrañar que el poder coercitivo del Estado, disfrazado de procedimiento democrático, actuara con prontitud sobre Tilted Arc. En el juicioespectáculo montado para justificar el desmontaje de la obra, las voces que más ferozmente se opusieron a Tilted Arc fueron las de los representantes del Estado, desde jueces a altos dignatarios de la administración federal cuyas oficinas se encuentran en el Federal Building .

Desde el momento en que Tilted Arc se instaló en la Federal Plaza en 198 1, el alto juez del Tribunal Americano de Comercio Internacional, Edward D. Re inició una campaña para quitarla. Apelando ladinamente a la impotencia de la gente para controlar su degradado entorno social en una ciudad en que el poder está en manos de los propietarios del suelo, el juez Re hizo la promesa engañosa de futuras actividades sociales que no podrían tener lugar hasta que no se quitara de la plaza el muro de acero. Muchos oficinistas firmaron peticiones para la desinstalación de Tilted Arc con la acusación de que el elitista mundo del arte les había endosado uno de sus experimentos. Pero el juez y sus colegas funcionarios tenían una concepción del público bastante diferente a aquella imagen idílica en la que la gente se reuniría plácidamente para oír música durante su hora de la comida. Por un lado, el público consistía para ellos en un conjunto de individuos competitivos que podían ser manipulados para luchar entre sí por las migajas de una actividad social que se les ofrecía deshonestamente. Por otro, era un temible grupo de individuos ocultos al otro lado del muro, acechando en espera de que el juez dejara la protección de su despacho y se aventurara en el ámbito público. En una de sus cartas de queja al GSA, el juez Re exponía sus miedos explícitamente: "No es en absoluto de importancia menor la pérdida de una vigilancia efectiva. El emplazamiento del muro que cruza la plaza oscurece la vista del personal de seguridad, de modo que no tienen modo de saber que ocurre al otro lado del mismo".

La actitud del juez Re hacia la gente se hizo más evidente durante la audiencia del GSA a través del testimonio de uno de esos vigilantes de seguridad. Su declaración merece ser citada ya que transmite claramente la escalofriante mirada que el Estado proyecta sobre sus ciudadanos:

“Mi intención principal aquí es presentarles los aspectos, desde el punto de vista de la seguridad, que afectan a la ejecución de nuestros deberes. El Arco es lo que yo llamaría un obstáculo o impedimento para la seguridad. El inconveniente mayor que le veo es que crea un efecto de pantalla de explosión... Tiene 120 pies de largo y doce de alto y está orientado hacía los edificios federales. La curvatura frontal tiene un diseño comparable a los ingenios que usan los expertos en bombas para reforzar la onda expansiva... Su función es la de dirigir las explosiones hacia arriba. El muro podría proyectar la explosión hacia arriba y hacia el ángulo que ocupan los dos edificios federales”.

“La mayoría de la gente expresa opiniones en nuestra contra violentamente o a través de graffitís. El muro perdón, el Tilted Arc es utilizado por los graffiteros mas que cualquier otro muro. Muchos de los graffiti están hechos en el otro lado de modo que no podemos verlos. El merodeo con fines delictivos es otro problema a añadir y tenemos problemas con traficantes de drogas que no podemos ver desde nuestro lado del edificio. Por cierto, a nosotros sólo nos concierne el ala federal del edificio”.

El mero hecho de que una escultura haya podido ser el detonante de una declaración tan explicita del desprecio que el Estado tiene por el público, le da una función histórica de importantes consecuencias. Nosotros hemos puesto públicamente por escrito, para todo quien quiera leerlo, el hecho de que el sector federal solo espera lo peor de nosotros, que todos somos merodeadores potenciales, graffiteros traficantes de drogas y terroristas. Desde el momento en que Tilted Arc puede convertirse bajo la mirada paranoica de un guardia de seguridad en una "pantalla de explosión" y desde el momento en que la estética

radical de una escultura realizada para un lugar específico ha podido ser interpretada corno lugar de acción política, podemos decir que la escultura pública ha alcanzado un nivel de éxito nuevo. Este éxito consiste en la redefinición del lugar de la obra de arte como lugar de lucha política. Decidido a "ser vulnerable y negociar con la realidad de su situación vital", Richard Serra se ha encontrado de nuevo enfrentado a las contradicciones de dicha realidad. Al negarse a encubrir tales contradicciones, Serra corre el riesgo de desvelar la verdadera especificidad del lugar, su especificidad política".

Si vivieras aquí

MARTHA ROSLER

Al pasear un día de estos por cualquier ciudad es muy posible que nos encontremos con gente viviendo en la calle. Independientemente de lo limpia, elegante o cuidada que esté, es muy probable que una ciudad tenga este tipo de población. Al hablar de las personas sin hogar o del chabolismo no nos estamos refiriendo sólo a ciudades como Lima o Soweto, sino a cualquier urbe de Estados Unidos o Inglaterra, a Moscú o a Varsovia. Es un hecho incontrovertible el que en los albores del siglo XXI mucha gente se ve aún abocada a vivir en la calle. ¿Cómo es posible que esto ocurra cuando los medios de comunicación no paran de celebrar el triunfo de nuestro modo de vida occidental? ¿Qué puede hacerse al respecto?'

A pesar de que millones de personas de todo el mundo carecen de un hogar estable contra su voluntad, muchas de ellas nunca aparecen en las estadísticas. El llamado Tercer Mundo está repleto de gente sin la esperanza de lograr un día un alojamiento adecuado. La carencia de hogar o la infravivienda es la situación normal en muchos países cuya población rural se ve forzada a migrar a las ciudades, donde existe la única oportunidad de encontrar trabajo, aunque a menudo por debajo del nivel de subsistencia. El denominado "ejército laboral de reserva" se hacina en campos de chabolas o en condiciones de vida deplorables.

Estos campamentos se aceptan como rasgos permanentes de la vida en el Tercer Mundo; pero la vida en ellos está caracterizada a la vez por la represi0n y la constante amenaza de su destrucción por parte de las autoridades. En muchos lugares, como en la Sudáfrica del apartheid, tales campamentos se toleran a pesar

de que se consideran indeseables nidos de polución por pura necesidad política, aunque sometidos siempre a un estricto control y vigilancia, y sus habitantes no se consideran gente sin hogar. En estos lugares también existen individuos sin techo: huérfanos, adolescentes fugados de casa, inmigrantes recién llegados, gente sin las relaciones necesarias como para encontrar un lugar seguro donde vivir, alcohólicos o discapacitados mentales y otras categorías de "indeseables". Este contingente constituye un problema policial y son frecuentemente objeto de asistencia social o de evangelización, pero el interés que despiertan no va mucho más lejos, pasando a constituir en la práctica parte del escenario urbano.

En el Primer Mundo, estos contingentes problemáticos (entre los que se encuentra la persistente población okupa de las ciudades europeas) fueron reducidos y desplazados durante el periodo de posguerra dotándose a la población, tanto a la integrada y socialmente productiva como a la mental o físicamente discapacitada, de una residencia subsidiada por el Estado, aunque en algunos casos fuera precaria. Sin embargo, durante las dos últimas décadas los cambios de política económica operados ante todo en Estados Unidos y Gran Bretaña han producido tal número de población desplazada que el problema de las personas sin hogar ha vuelto a ser preocupante. Este proceso, aunque ralentizado en el Segundo Mundo (el antiguo Bloque del Este) por el socialismo de Estado, ha emergido recientemente en Europa central y la antigua Unión Soviética.

En el mundo desarrollado las personas sin hogar se han convertido en una realidad sociopolítica considerable en las últimas dos décadas. La persistencia de tal situación aparentemente inestable dota de una cierta lógica inexorable al tratamiento del problema como si fuera una cuestión de planificación urbana, de diseño estético u otras consideraciones arquitectónicas. Muchas de las directrices del urbanismo de postguerra (incluida la carencia del mism0) pueden interpretarse

corno métodos para neutralizar problemas de desorden urbano tales como el desplazamiento poblacional, la delincuencia callejera o los disturbios urbanos por otros medios que no fueran el facilitar a la gente una vivienda o de asegurarle un sueldo digno. Sin embargo , no fue hasta los 80, bajo la administración Reagan, cuando en Estados Unidos se decidió abandonar definitivamente estos fines sociales. Como respuesta a los disturbios callejeros de los años 60 una parte importante del urbanismo postmoderno la creación de fortalezas urbanas para las personas privilegiadas es el mejor ejemplo refleja y reproduce la creciente preocupación pública por el desorden ciudadano. Aunque la página editorial que el New York Times dedica periódicamente a las personas sin hogar se titula "La nueva Calcuta" el problema en Estados Unidos es muy diferente al que se puede dar en el Tercer Mundo, donde, entre otras cosas, la vida cotidiana está mucho menos enredada en la trama monetarista. El presente texto se concentra en las personas sin hogar y en los factores que provocan su situación en Estados Unidos.

Las personas sin hogar y la forma de la ciudad

La ciudad ha de considerarse tanto una entidad material como una serie de procesos o de principios rectores. La ciudad, cualquier ciudad, es un conjunto de relaciones a la vez que una concentración de construcciones: es un lugar geopolítico. Más que una simple intersección de representaciones en conflicto, la ciudad está compuesta de múltiples realidades que raramente se cruzan y que cuentan desigualmente en los modos en que la sociedad se representa así misma. La ciudad es un lugar de creación de significados productivos; un espacio que es asimismo producido, tal como apunta el filósofo social francés Henri Lef'ebvre:

"El espacio entra en su totalidad en el modo moderno de producción capitalista: se utiliza para producir plusvalía... La fábrica urbana, con sus múltiples

redes de comunicación e intercambio, forma parte de los medios de producción... El capitalismo y el neocapitalismo han producido tanto nacional como internacionalmente un espacio abstracto reflejo del mundo de los negocios... En este espacio, cuna de la acumulación, lugar de la riqueza, objeto de la Historia y centro del espacio histórico, la ciudad ha hecho eclosión".

En otras palabras, a pesar de que a primera vista pudiera parecer un cúmulo de estructuras heterogéneas alineadas mediante calles y avenidas, la ciudad no es sino la imagen de la realidad económica de la sociedad que la ha producido. Antiguamente, los talleres de producción manufacturera estaban inmersos dentro de la trama urbana. Actualmente, la economía esta dominada por megacorporaciones encaminadas a la creación de beneficios más que a la de productos, conectando con prácticas de venta rápida a escala global. Éstas sitúan el lugar de producción en un sitio, la planta de ensamblaje en otro, yendo de un lugar a otro del mundo según la mano de obra sea más barata y los impuestos y tasas de la seguridad social más bajos. Entre tanto, en Estados Unidos la explotación de los individuos en el mercado negro de trabajo, a menudo inmigrantes sin papeles y en su mayoría mujeres y niños, ha vuelto a una escala inaudita desde la época clásica del abuso laboral a comienzos del siglo XX. Estas discontinuidades tan exageradas, propias del mundo postmoderno, han dado un giro irónico al viejo eslogan que afirma que "las calles pertenecen al pueblo". Hoy en día, la calle se ha convertido en un ámbito imaginario.

Fredric Jameson, en su influyente ensayo "Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism" (El Postmodernismo, o la lógica cultural del capitalismo avanzado), diseñó un modelo teórico de ciudad postmoderna. Su monumento paradigmático es el Hotel Bonaventure de Los Angeles, que él describe como "representación imposible del espacio del nuevo mundo del capital multinacional". Según Jameson, el hotel era un mundo interior en el que quedaban excluidas las

bases de la realidad externa.

Corrigiendo los elementos social y económicamente reduccionistas del argumento de Jameson, el artículo de Mike Davis "Urban Renaissance and the Spirit of Postmodernism" (El renacimiento urbano y el espíritu del postmodernismo) señala hasta qué punto el Bonaventure es un ente extraño en el centro urbano de Los Angeles. De hecho, el vasto nuevo complejo Bunker Hill, del que forma parte el Bonaventure, está literalmente separado por murallas de una ciudad cada vez más tercermundista y proletaria. Escribir, como hace Jameson, la historia del postmodernismo, es decir, de la vida contemporánea teniendo en cuenta únicamente la vida y la experiencia de los ricos y privilegiados, como mínimo significa dar una visión parcial de la historia .

El postmodernismo, tal como lo inscribe en la ciudad la clase dominante, se caracteriza por el desarrollo de fortalezas de gran altura. John Portman, el arquitecto y constructor del Bonaventure, se inició con el Peachtree Plaza de Atlanta, una ciudad cuyo rehabilitado centro urbano ha merecido el sobrenombre de “la fortaleza". Tales fortalezas contienen hoteles, oficinas, residencias y museos como el nuevo museo de arte contemporáneo de Bunker Hill destinados a alojar y entretener al sector profesional y ejecutivo desgajado del entorno del decadente centro urbano.

El concepto de fortaleza está relacionado con el de frontera. El geógrafo urbano Neil Smith ha tratado por extenso el concepto de frontera en tanto metáfora del crecimiento urbano. El mito fronterizo ha estado operativo en la vida estadounidense desde el comienzo, pero sólo recientemente se ha abierto paso en el discurso "gentrificador" de los países desarrollados de todo el mundo. Según esta metáfora, el centro de la ciudad es a finales del siglo XX una nueva frontera

urbana y quienes lo habitan son "nativos" en espera de ser desplazados por "pioneros urbanos", héroes populares de nuestros días. Neil Smith señala que la frontera de hoy en día es una frontera del beneficio: “mientras que la frontera del siglo XIX significaba la culminación de la expansión geográfica absoluta como expresión primaria de la acumulación de capital, la gentrificación y la rehabilitación representa el ejemplo mas acabado de rediferenciación del espacio geográfico dirigido hacia ese mismo fin".

En el periodo de transición de los años 60, los campus de las nuevas universidades y los edificios públicos de Estados Unidos comenzaron a parecerse a fortalezas diseñadas con el fin de controlar a los estudiantes en un caso y repeler las revueltas urbanas en el otro. Recientemente se ha llegado a la solución mucho más sofisticada de evaporar todo aquello que tradicionalmente se definía como espacio público. Las fortalezas urbanas no comprenden ya edificios aislados sino zonas enteras (el Bunker Hill de Los Angeles, el Battery Park de Nueva York) o centros urbanos (Atlanta) ocultando su carácter de fortaleza al diluirse inocentemente en el plano de la ciudad, parapetándose tras pomposas fachadas o dentro de patios de palmeras que esconden sofisticados medios de vigilancia invisibles. La discontinuidad espacial y el desdibujamiento de los límites, junto con la dispersión de los centros de producción industrial y de imágenes, son los rasgos definitorios de la sociedad postmoderna. La discontinuidad aparece como una disolución de los límites entre vida privada y pública, tema éste sobre al que volveré más tarde, una eliminación que, intencionalmente o no, permite un control social mayor, aunque éste sea menos agresivo. Antiguamente, incluso en las épocas en que el mito de la social civil estaba salpicado periódicamente por revueltas y delincuencia urbana, la buena sociedad podía disfrutar con cierta seguridad de la calle y de las instituciones públicas gracias a una adecuada acción policial y al funcionamiento de mecanismos sociales de segregación de clase y raza enormemente efectivos. La sociedad contemporánea, debido a los cambios producidos en los flujos de información y población y a su adhesión de iure a un

ideal igualitarista al menos en el consumo carente de una base económica que permita su puesta en práctica, ya no sanciona aquella versión de la cadena del ser por la que cada uno ocupaba un lugar fijo y reconocible. Es más, tal como ejemplifica el discurso de Margaret Thatcher, los llamados conservadores desafían la noción misma de sociedad:

“Pienso que hemos pasado una época en la que se ha dado a entender a la gente que si tenían un problema ahí estaba el gobierno para solucionarlo: si estoy en dificultades me darán una subvención, si no tengo casa, el gobierno me dará cobijo. Proyectándose así los problemas sobre la sociedad. Pero tal sociedad no existe, sólo existen hombres, mujeres y familias" (Margaret Thatcher, en Woman-Own, 31 octubre 1987).

Aunque la teoría social del marxismo se tambalea no se puede rechazar del todo el análisis que hace Marx de los efectos de la capitalización de la fuerza de trabajo. Según se desprende de la paulatina transformación de todo valor social en valor monetario descrita por Maix, aquello que sustituiría finalmente a la sociedad sería, sin duda, el dinero. En esta misma línea de destrucción de los valores sociales el homólogo de Margaret Thatcher, Ronald Reagan, definía Estados Unidos como aquel lugar donde cualquiera podía hacerse rico. Lo que la sociedad no da puede y debe comprarse.

La disolución del ideal de "sociedad" ha traído como consecuencia no sólo una apatía ciudadana puesta de manifiesto en el creciente absentismo electoral, particularmente agudo en la gente de color, lo que refleja la acción de factores raciales a la par que económicos sino también una destrucción de los principios de responsabilidad y justicia social, corolario del colapso de la esfera pública. Lo que se está operando aquí no es sino una justificación de la creciente división entre

ricos y pobres, entre quienes han nacido con todos los privilegios y quienes son cada vez más excluidos de los mismos. Esta nueva visión de la sociedad se manifiesta claramente en una táctica muy común en la planificación de los centros urbanos. Con el fin de revitalizar los barrios comerciales del centro, muchas ciudades estadounidenses han construido pasajes elevados: galerías comerciales suspendidas entre los edificios que conducen a atrios repletos de servicios, bancos y hoteles. El centro de Toronto está repleto de tales pasajes elevados y bajo tierra interconectados por el metro.

Puede que estas galerías cerradas se expliquen como modo de protegerse del crudo invierno y el tórrido verano que interfieren en la actividad comercial y bancaria de Toronto, Minneápolis o Houston. Pero me llama la atención que la justificación principal para la creación de centros comerciales en la periferia sea la eliminación de los peatones de la calle. Al convertirse la calle en un lugar exclusivamente destinado al tráfico motorizado bajo el control de intensos mecanismos de vigilancia, queda abandonada en manos de los servicios de mantenimiento o como escenario de espectáculos ocasionales. De un modo acelerado la calle se está convirtiendo en un espacio residual habitado por quienes carecen de hogar o los marginados sociales: quienes no pueden comprar u ofrecer servicios. La creación de "espacio residual" es tan consustancial a la producción social de significado en la vida moderna como lo pueda ser el espacio construido. “La calle" es actualmente aquel espacio vacío en el que se relega a los desposeídos. El espacio residual se localiza allí donde solía residir la sociedad.

Los antiguos espacios públicos han sido recodificados como interiores arquitectónicos, como son los atrios cubiertos de los hoteles de Portman o las sedes de las grandes compañías, a menudo adornadas por jardines selváticos que sirven para ocultar las cámaras de vídeovigilancia. Convenientemente internacionalizado (hay tiendas de Benetton en todas partes) y aislado de su

entorno real, este nuevo ágora es un espacio radicalmente contrario a la esfera pública, intensamente patrullado por los servicios privados de seguridad y ajeno a los derechos fundamentales de expresión y reunión que hasta hace poco constituían el mito fundacional del contrato social estadounidense.

Los lugares de ocio público están paulatinamente comercializándose y restringiéndose su uso como lugares destinados a dicha función (como ocurre en los parques públicos utilizados para la realización de espectáculos de masas tales como los conciertos de rock) a través de la espectacularización de la Historia mediante parques temáticos y reconstrucciones historicistas, y sobre todo por efecto de la televisión. Museos y jardines públicos cobran entrada e incluso se cierran temporalmente para ser alquilados a grandes compañías o para la celebración de bodas de la alta sociedad. La accesibilidad y el flujo de cuerpos en los lugares públicos se ven interrumpidos por el creciente flujo de significación comercial. Recientemente, el parque temático ha invadido y sustituido al centro histórico en ciudades de Inglaterra, Estados Unidos y, sin duda, de otros países, modelando sus principales reclamos a partir del museo de arte, la sala de conciertos o Disneylandia.

Entretanto, e irónicamente, los viejos suburbios residenciales, aquellos donde la gente comenzó a escapar de la "sociedad" que la ciudad representaba, están decayendo y son ahora habitados por las personas sin hogar y quienes han sido desplazadas del centro por el proceso de gentrificación.

Ya he señalado que esta reorganización del espacio forma parte de un nuevo modelo social que desprecia e ignora las nociones de inclusión y de participación. La segregación de las clases sociales incluyendo las razas- lleva a una nueva demonización del "pobre" de la calle, pero ahora en un contexto de población que

ya no es en su mayoría ni urbana, ni rural, ni provinciana, sino suburbana. A la vez, todos los ciudadanos, con excepción de los más privilegiados, ven cómo su dinero va a parar a los ricos no urbanitas. Este cisma social ayuda a comprender el desinterés generalizado respecto a los procesos de gobierno. Un número creciente de pobres, clase obrera y (por ello) gente de color están dejando de votar. Las guerras económicas y culturales han logrado la despolitización de los grupos (relativamente) marginales, lo cual, según anunciaban los miembros de la Trilateral a mediados de los 70, era la única solución a lo que ellos definían como crisis de gobernabilidad de Estados Unidos. De ese modo, el dinero de hecho compra el derecho a votar de cada individuo.

Los residentes en las ciudades de Estados Unidos, excepto tal vez en el sur, pagan más contribución fiscal de lo que reciben en servicios. Sin embargo, Nueva York, la ciudad más grande del país, entró en bancarrota en 1974. El diario conservador y populista neoyorkino Daily News resumía memorablemente la respuesta oficial sobre este hecho en un llamativo titular: "Ford dice a la ciudad: muérete". La crisis fiscal se resolvió mediante la venta de los intereses bancarios e hipotecarios de la ciudad (que habían tenido un papel fundamental en la crisis). Esto permitió una recapitalización masiva de la propiedad inmobiliaria de Nueva York, sobre todo gracias a la progresiva “manhattización" de Manhattan. La ciudad puso la alfombra de bienvenida a las grandes fortunas internacionales, dio la patada a quienes no podían pagar el alquiler y, no por casualidad, disolvió los sindicatos de trabajadores municipales. El Nueva York de los 90 evitó una nueva crisis fiscal gracias a la increíble subida de la Bolsa sita en la ciudad, y pudo así, como otras ciudades, invertir en las nuevas tecnologías de la información. No obstante, "no hay dinero" para la gente sin hogar y la población en estado de necesidad.

La imagen de los sin hogar

La carencia de hogar, como cualquier otro problema social, es objeto de representaciones contradictorias. La imagen de las personas sin techo ha sufrido sucesivas metamorfosis durante las últimas décadas. De hecho, antes no se consideraba a los vagabundos (displace) como víctimas de la falta de hogar hasta que cristalizó esta idea y se diseminó el término "personas sin hogar" (homeless) a comienzos de los 80. Los estadounidenses enseguida comenzaron a ser conscientes del problema de estas personas sin hogar y hacia mediados de la década ya aparecía en los periódicos y en las tertulias de televisión. Sin embargo, en general, la actitud frente, a este sector de la población ha sido objeto de cambios y mitificaciones, no siendo nunca especialmente benevolente.

La carencia de hogar, el desahucio y el desarraigo han estado presentes en la vida desde siempre: la guerra, el trabajo del jornalero rural o la vida cotidiana de las personas desfavorecidas son buenos ejemplos. En el oeste americano del siglo XIX la carencia de hogar era consecuencia de factores tales como la estructura parcelaria, totalmente distintos a los que la causan, actualmente. Hacia mediados del siglo XX el carácter crónico de la falta de hogar ya había desaparecido de Estados Unidos gracias a los programas federales de vivienda y a la expansión económica que minimizaron su número hasta el punto de que pudieron ser asimilados bajo el concepto genérico de pobreza.

Hasta una época reciente, a los individuos que vivían en las calles se les identificaba como mendigos, vagos o vagabundos, herencia de la imaginería de la Gran Depresión. La imagen típica del vagabundo era la de una persona pobre y normalmente percibida como varón, alcohólico, de paso y de ninguna raza en

especial (aunque muy probablemente caucásico). Este estereotipo ha derivado desde los años 80 en la imagen de un tipo degradado, discapacitado psíquicamente, maloliente y peligroso: alguien fugado de un manicomio. Las mujeres sin hogar, o "señoras del saco" [bag ladies], han pasado a ser una imagen popular; Lucie Ball representaba a una de ellas en la televisión La dimensión real del problema en el caso de las mujeres se difumina tras la imagen degradada de la mujer soltera sin hogar, madre o prostituta y, por ello, drogadicta o transmisora del SIDA. Muchas mujeres ancianas son frecuentemente desahuciadas y empujadas a la calle al no ser suficientes sus ingresos fijos para asegurarles la mera subsistencia. La imagen extendida de la loca que vaga por las calles es del mismo modo inadecuada a la situación real de estas mujeres. Joyce Brown, la sin hogar que tomó su nombre, "Billie Boggs", de la calle en que vivía, alcanzó temporalmente la fama a finales de los 80 (dando incluso una conferencia en Harvard antes de volver a las calles) al convertirse su caso en un hito judicial, cuando un tribunal se pronunció contra la reclusión forzosa de los vagabundos en refugios o asilos. Sin embargo, apenas se habla de lo poco que ofrecen tales asilos a gente como Billie Boggs para aliviar sus problemas psíquicos o para satisfacer las múltiples carencias que tienen estas mujeres.

Al aumentar dramáticamente el número y por ello la visibilidad de las Personas sin hogar en todo el país durante los 90, su imagen se diversificó cubriendo un espectro más amplio de población que incluía vagabundos mayoritariamente negros, pobres residentes en el centro, veteranos de guerra, mujeres y niños de la calle y refugiados venidos del interior del país y de zonas campesinas deprimidas, incluyendo grupos familiares en muchos casos de raza blanca. Cuando los medios de comunicación descubrieron al individuo sin hogar, lo relacionaron con estas familias blancas desperdigadas por los estados interiores de Estados Unidos. Mientras tanto, al hombre sin hogar urbano y sin familia o al sin hogar de raza negra, fuera hombre o mujer, frecuentemente se le olvidaba o desubjetivizaba.

A la persona sin hogar y al pobre se les ignora por completo en la nueva economía acelerada. Se han convertido en espectros, figuras manipulables que concentran las representaciones de la paranoia colectiva que anteriormente vehiculaban la amenaza roja o el peligro amarillo. Puede que alguien dé unas monedas a una de estas personas y puede que merezca la compasión y la caridad ocasional, sin embargo estos sentimientos positivos son fácilmente revocables. Como afirmara recientemente un joven perteneciente al grupo de los privilegiados: "Bueno, tal vez un día fueron personas". Al desaconsejar sistemáticamente la caridad individual las autoridades municipales, los estadounidenses han acabado sufriendo un "cansancio de la compasión", dejando de estar de moda ya el dar limosna a unos mendigos a quienes se percibe ahora como delincuentes o maleantes.

La cifra de personas sin hogar, tal vez tres millones en todo el país, es un tema polémico, pues los criterios que definen esta situación son difíciles de establecer: ¿es voluntaria o involuntaria?, ¿es temporal o de larga duración?, y si es temporal ¿cuánto tiempo hay que estar sin casa para ser tenido en cuenta? Por no hablar de los sistemas de recuento. Por ejemplo, al calcular la población que utiliza los albergues de caridad, ¿se ha de contar a todo el que entra?, ¿se tiene en cuenta al que lo hace de un modo recurrente o simplemente se hace un recuento de cabezas cada noche?

Fueron los poderes conservadores los que iniciaron la polémica acerca del número de personas sin hogar con el fin de contener y sembrar la confusión en torno a este problema y así difuminarlo políticamente. Eminentes comentaristas y funcionarios de derechas o han intentado minimizar las cifras de personas en esta situación o les han responsabilizado personalmente de la misma. Por ejemplo, se representa al individuo sin, techo como un discapacitado social sin remision, un estado que se pone de manifiesto en su enajenación, en su consumo de drogas y

en su bajo grado de autoestima, sustituyéndose de este modo los efectos por las causas. Cínicamente se le estigmatiza por carecer de lazos familiares, como si no fueran las condiciones adversas que constituyen y determinan la carencia de hogar las que realmente debilitan los lazos sociales. El New York Post, por ejemplo, cuando era propiedad de un promotor inmobiliario, escribió en uno de sus editoriales: "La idea de que la carencia de hogar es un problema económico, resultado de la falta de casas accesibles... es totalmente falsa. Las familias que utilizan los albergues lo hacen generalmente por causas que no tienen tanto que ver con el dinero como con una disfunción social profunda: Ignorancia, drogadicción, apatía... (8 octubre 1989).

No se puede negar que la población de la calle incluye a drogadictos y analfabetos además de desesperados, locos y rufianes. Pero el describir tal población sólo por estas características sin tomar nota pormenorizada de sus causas y sin esbozar un plan para reconstruir o expandir los servicios sociales que tan drásticamente han sido reducidos no constituye una mera cuantificación o descripción, se trata de una esencialización oportunista.

Según la que parece ser la versión oficial del problema, Ronald Reagan contaba al periodista de televisión David Brinkley, en una entrevista en diciembre de 1988, que la gente dormía en la calle porque quería. A pesar de la calma oficial sobre la realidad económica, Estados Unidos tiene la tasa más alta de pobreza del mundo industrializado (Times, 18 diciembre 1988) y el centro de control de enfermedades informa que el número de muertes por congelación se ha duplicado en la última década.

La carencia de hogar y el poder social

Las personas sin hogar son objeto constante de pseudosoluciones brutales que minan su energía y frustran cualquier esfuerzo de autoafirmación colectiva. Incluso la caridad de quienes intentan echar una mano, como aquellos que incluyen habitaciones destinadas a estas personas en las nuevas bibliotecas públicas, confirma hasta qué punto hemos aceptado el carácter inevitable de esta situación. Pero ¿por qué hemos de aceptar la incapacidad del Estado para hacerse cargo de los desposeídos? Muchas organizaciones y grupos religiosos atienden las necesidades de las gentes sin hogar invirtiendo gran cantidad de esfuerzo voluntario. Pero incluso los mejores y más meticulosos de tales esfuerzos se ven tremendamente desbordados. Los servicios que durante años se habían ocupado de los "antiguos vagabundos" se están hundiendo ante la avalancha de los nuevos sin techo. Es más, tal ayuda difícilmente puede fortalecer a las personas sin hogar en tanto grupo. ¿Cómo se puede remediar entonces su situación y combatir las campañas de desinformación lanzadas contra ellas?

Aunque los activistas han logrado el reconocimiento del derecho a votar de los vagabundos (ya que uno no podía votar si no tenía domicilio) quien no tiene hogar continúa sin formar parte de la base electoral y, por tanto, ningún legislador le representa. Es difícil movilizar a las personas más débiles socialmente y mucho más a este grupo disperso de indigentes. No obstante, gentes sin hogar se han unido con éxito en diversas ciudades. Las mujeres han demostrado ser grandes organizadoras en este sentido. En Estados Unidos y en varios países latinoamericanos y africanos las mujeres sin hogar han sido capaces de organizar con éxito a los desposeídos, que a menudo viven precariamente en colonias de chabolas. Sin embargo, la organización más efectiva sigue teniendo lugar antes de su desahucio. Después son mucho más débiles.

La pobreza, el racismo y la respuesta social

La mitad de quienes no tienen hogar en Estados Unidos son niños y niñas (el 39,5 % del total de los indigentes del país lo son) y esta proporción va creciendo cada día. Son sin embargo quienes tienen menor capacidad de hacer frente al trauma psíquico de la dislocación y la estigmatización social. Las niñas y niños vagabundos y sus familias en su mayoría encabezadas por mujeres solteras son predominantemente negros o mestizos. En este contexto, el racismo se está convirtiendo en uno de los instrumentos más poderosos, duraderos y políticamente útiles para impedir el acceso a la vivienda. La población de color se concentra en las ciudades del centro del país y el 82% de los afroamericanos viven en zonas urbanas. Sin embargo, durante los años 80 en Nueva York los hogares de familias con pocos recursos y de color han retrocedido tanto en ocupación inmobiliaria como en sus ingresos. Un informe del Congreso muestra que los negros tienen el doble de posibilidades de que se les deniegue una hipoteca y, como otros estudios muestran, el doble de posibilidades de que se les niegue trabajo a partir de una cualificación equivalente. El racismo no sólo ha ayudado a que se produzca una situaci0n social catastrófica, sino también a justificar soluciones ficticias al problema de la droga, el crimen, la carencia de hogar y el SIDA.

Producir "las personas sin hogar": gentrificacion y desalojo

El ciclo de decadencia, ruina y abandono, al que sigue un renacimiento mediante una rehabilitación, renovación y reconstrucción, puede parecer un proceso natural. Sin embargo, la caída y auge de las ciudades no es consecuencia sólo de ciclos económicos y de crisis fiscales sino también de políticas sociales. Según el urbanista Peter Marcuse, la carencia de hogar es consecuencia de tres factores interrelacionados: la estructura mercantil de la vivienda, la distribución de

los recursos y la política gubernamental.

Muchos centros urbanos sufrieron una gran decadencia por la falta de inversión y el abandono a lo largo de los 60 y 70, cuando la burguesía huyó hacia los suburbios. Hacia finales de los 70 la clase media comenzó paulatinamente a volver a lo que sus voceros denominaron el "renacimiento urbano". Pero los beneficiarios de este renacimiento a menudo no incluían a quienes ya vivían allí. La nueva y próspera clase profesional, técnica y ejecutiva se ha ido asentando en los centros urbanos creando un cinturón de servicios igualmente profesional. Ejecutivos, abogados y consejeros han acabado viviendo y disfrutando su ocio unos cerca de otros en los "renacidos" centros urbanos. Pero en ellos también se concentran obreros de escasos recursos e inmigrantes indocumentados de cualquier país que normalmente carecen de los servicios mas básicos. El término gentrificación se acuñó en cuando comenzó a invertirse capital en algunas ciudades de Estados Unidos en los 70 y viene a designar la transformación de los barrios obreros y las áreas industriales en zonas residenciales destinadas a la clase profesional y empresarial, reduciéndose dramáticamente tanto la cantidad de viviendas accesibles a la clase trabajadora corno el sitio disponible para la instalación de pequeñas tiendas artesanales.

La gentrificación requiere un proceso de descapitalización antes de que la reinversión pueda producirse. Por un lado, los propietarios y los bancos retiran su dinero de la zona, y por otro, los ayuntamientos reducen sus servicios de bomberos, hospitales, escuelas y mantenimiento general. Cuando la recapitalización o gentrificación tiene lugar, muchos de los habitantes originarios ya se han visto forzados a marcharse o bien viven en condiciones ínfimas. Muchos de los residentes que no habían sido desplazados de sus hogares por el abandono y la falta de inversión lo son finalmente por la gentrificación. Algunos de ellos se hacinan en casa de amigos o familiares, en apartamentos ya de por sí

depauperados, o se ven abocados a vivir en las calles. En los últimos veinticinco años una gran proporción de casas de alquiler se ha convertido en vivienda de propiedad debido en ocasiones a la presión fiscal. Muchas viviendas unifamiliares reconvertidas en pensiones en los periodos de crisis también han sufrido esta reconversión y lo mismo ha ocurrido con los hoteles baratos del centro urbano. Estos hoteles, que habían sido construidos para albergar a trabajadores de paso en la ciudad y también a vagabundos y alcohólicos, se han vaciado y devuelto al mercado para servir a una clase social totalmente diferente. Sólo en Nueva York se perdieron cien mil plazas de este tipo de alojamiento entre los 70 y los 90. Sencillamente no hay más sitio que la calle para este tipo de inquilinos depauperados, entre quienes se cuenta un gran número de ancianas indigentes.

No hay por tanto una causa única o simple que explique la gran expansión del número de gente viviendo en las calles, ya sea en los suburbios o en los centros urbanos. Factores a tener en cuenta son el paso de una economía productiva a otra no productiva basada en la industria financiera e inmobiliaria, las políticas del gobierno y la creciente diferencia de ingresos entre ricos y pobres. Si a ello unimos el cambio ideológico que se ha operado en las concepciones mismas de lo público y la ciudad, nos daremos cuenta de lo arduo que es el intento de encontrar soluciones al problema.

La imagen global: pobreza y política

El enmascaramiento de la concentración de capital tras la idea de una economía de libre mercado triunfó con la elección de Ronald Reagan, cuya presidencia supuso un recorte drástico en la inversión social, utilizando para justificar la urgencia de este proceso el déficit público que, de hecho, creció dramáticamente durante su mandato. Además de apelar al enorme déficit público, la administración Reagan puso en marcha estrategias políticas dirigidas expresamente a destruir lo que quedaba del Estado de Bienestar. El comentarista

conservador Kevin Philips, en su libro The Politics of Rich and Poor. Wealth and the American Electorate in the Reagan Aftermath (La política de ricos y pobres: la riqueza y el electorado estadounidense después de Reagan, 1990), describe en detalle los cambios producidos en la riqueza y la maquinaria ideológica que los provocó: "Frecuentemente, la aceleración de la desigualdad económica era más el resultado de una política objetiva que de una coincidencia". Al evaluar el libro de Philips en el New York Tímes, Denis Wrong destacaba que "Fue más la convicción ideológica que la pura avaricia lo que movió a los asesores de Ronald Reagan a reducir los impuestos, cambiar las leyes fiscales, suprimir el control estatal sobre la vida financiera, cortar el gasto en servicios sociales, elevar las tasas de interés y aumentar la deuda pública para cubrir el déficit presupuestario".

Pero la ambición reveló ser un camuflaje perfecto. El imaginario colectivo de los 80 tomaba como modelo las imágenes altamente sexualizadas de hedonistas hombres y mujeres de negocios. Series como Dallas o Dinastía se hicieron famosas no sólo en Estados Unidos sino también, uno tras otro, en el resto de los países del mundo. La identificación popular con la imagen de poder que destilaban los hombres de negocios, los empresarios e incluso los contables quienes en otras épocas habrían sido vistos como gentes de poco fiar, vacíos y enormemente aburridos facilitó la concentración masiva de la riqueza. Se pasó del populismo igualitarista de épocas pasadas a la ostentación más gozosa. La estructura impositiva sufrió una reforma regresiva y, tras la reforma de la ley fiscal, la oficina de presupuestos del Congreso informó que el 10% de los hogares más pobres pagarían en 1988 un 20% más que en la década anterior y el 10% de los hogares más ricos pagarían un 20% menos.

La consecuencia principal del reaganismo fue que en los 80 los extremos de riqueza y pobreza se agudizaron mucho más que en la década anterior, hasta alcanzar las cotas más altas de toda la historia estadounidense. Según el Centro

de Presupuestos y Política, en los años 80 el 40% de los estadounidenses recibían de los ingresos familiares, el porcentaje más alto de la historia. El New York Times informaría que entre 1978 y 1986 los ingresos medios del 25% de las familias más pobres disminuyeron en un 10,9% mientras que los del 25% de las familias más ricas crecieron .. un 13'85%, aumentándose su trozo del pastel del 41,6% al 44%. La porción de riqueza nacional acumulada por el 1% más rico pasó de un 9% a un 11%.

Los informes del Congreso muestran que a finales del los 80 el 77,8 % de la riqueza nacional estaba en manos del 10% de las familias, mientras que el restante 90% solo poseían el 28'2%. Si se excluye de estas cifras el valor de la vivienda la mayor fuente de riqueza para la mayoría de los estadounidenses la concentración es aún mayor, de modo que el 10 % de la población posee el 83'2% de toda la riqueza privada, mientras que el 90% restante sólo posee el 16,7%. Hacia 1990, poco menos de un millón y medio de personas poseían más del doble de riqueza que los 212 millones restantes. La disparidad entre ricos y pobres ha continuado creciendo, siendo así que los pobres están peor económicamente que en los 70 y que el coste de la vivienda se está llevando una proporción cada vez mayor de los ingresos totales de la gente. Entre tanto, el sistema de asistencia social se va desmantelando. Las consecuencias de esta situación no se pueden saber aún ya que están temporalmente mitigadas por la baja tasa actual de desempleo.

Las mujeres ocupan aun el peldaño más bajo de la escala económica, haciéndose cada vez más cierta la llamada "feminización de la pobreza". Las mujeres de color son más pobres que las blancas y los hogares encabezados por mujeres son predominantes entre los que se encuentran por debajo del umbral de pobreza. A la creciente desigualdad en los ingresos por hogar ha correspondido un similar incremento en la desigualdad de distribución de salarios, durante un

periodo en el que la compensación monetaria por cargo ejecutivo ha sufrido un agigantamiento sin precedentes, apenas recogido por los medios de comunicación. Según Kevin Philips, mientras que la media salarial de un trabajador se incrementó sólo de trece mil a veintiún mil dólares en el periodo que va de 1978 a 1988, el sueldo de un ejecutivo saltó de 373 mil a 773 mil, habiendo decenas de altos ejecutivos ganando sumas de ocho cifras. De ese modo, en los últimos veinte años la paga por hora de un ejecutivo ha pasado a ser de veinticinco a treinta y seis veces mayor que la de un trabajador productor. En los 90, la compensación monetaria de los ejecutivos llegó a alturas inimaginables. Lo que esto significa es que los ricos se hicieron mucho más ricos a expensas de los trabajadores medios y de los pobres. El reaganismo también se cebó en la vivienda. Durante la década de los 80, el gobierno federal literalmente se retiró de la construcción, produciéndose cortes presupuestarios en la edificación pública destinada a los menos favorecidos que redujeron los treinta y siete billones de dólares de 1981, cuando Reagan llegó al poder, a dieciséis billones en 1985 y a siete billones en 1988. Estas operaciones de recorte presupuestario fueron acompañadas de una fuerte campaña propagandística contra la vivienda pública y sus usuarios. A la vez, la estructura fiscal comenzó a favorecer la propiedad frente al alquiler dando subvenciones que nunca se mencionan cuando se pone en cuestión la beneficencia pública.

La solución para los males urbanos no está a la vuelta de la esquina, pero podemos propagar una nueva imagen de la ciudad que favorezca la conservación de los vecindarios. La falta de representación de los pobres y los trabajadores en los foros públicos y en los ámbitos de poder se refleja en la erradicación de su discurso de la historia de la ciudad y su olvido en los planes urbanísticos tanto públicos como privados. Debería considerarse la vivienda como un principio social y no como una oportunidad de lucro.

Para ello es necesaria la activación de las bases y la creación de coaliciones. El activismo requiere una amplia gama de respuestas, desde la acción callejera y las manifestaciones pasando por el urbanismo, los estudios académicos y los libros y artículos divulgativos. El ajuste de la imagen puede producirse tanto mediante simulaciones de ordenador o mediante la pega de carteles, o pintadas en casas abandonadas.

Los artistas en la ciudad

¿Cuántos modos de convencer y persuadir tenemos a nuestra disposición? ¿Cómo se puede representar la vida soterrada de la ciudad que es, de hecho, la vida de la mayoría de sus habitantes? ¿Cómo se pueden sacar a la luz las dificultades de los inquilinos, la carencia de hogar y las alternativas a la planificación urbana practicada actualmente? ¿En qué modo se implican los artistas en dar forma a la imagen y al modelo viviente de la ciudad?".

La imagen convencional de la ciudad postmoderna, con sus fortalezas, sus ghettos de pobreza y sus epidemias de droga y SIDA, refuerza ciertamente la idea de frontera urbana y desanima cualquier intento de solución, incluso parcial, de la pobreza y la falta de hogar. Para los y las artistas, quienes a menudo comparten los mismos espacios urbanos de las personas menos favorecidas, la imagen de las calles degradadas puede alimentar cierto ideal romántico de bohemia, pero por el hecho de compartir el espacio con esos grupos a menudo se ven tanto en la posición de víctimas como en la de perpetradores en los procesos de planificación urbana y en el desalojo resultante. En las dos últimas décadas estos procesos se han utilizado como la bisagra que permite el retorno de las clases medias al centro de la ciudad. Es irónico, sin embargo, que los y las artistas mismas sean finalmente desplazadas por los mismos profesionales adinerados su clientela que les siguieron a los nuevos barrios "chic".

Desde un punto de vista abstracto se podría argumentar que los y las artistas, especialmente quienes tienen familia, albergan la necesidad particular de tener casa y taller una al lado del otro. Lo especial de tales circunstancias podría justificar la existencia de ciertas ayudas fiscales que permitiesen el asentamiento o permanencia de los y las artistas en ciertas zonas que han puesto de moda, como el SoHo de Nueva York. Pero la situación real de la planificación urbana, el empobrecimiento masivo, el modo en que se emplean los fondos públicos y se utiliza físicamente a los y las artistas, hacen muy cuestionables estos argumentos. (Una película de Yvonne Rainer, The Man Who Envied Women, incorpora elementos documentales acerca del drama de la vivienda de artista en el Lower East Side de Nueva York, en el frustrado intento de conseguir casas subvencionadas).

Los y las artistas han sido siempre foco de organización y movilización de vida social. La ciudad es su hábitat por antonomasia. Pero ¿cómo responden ante los problemas de vida ciudadana y ante la carencia de vivienda en que están implicados, si dejamos a un lado su participación en proyectos patrocinados por las mismas inmobiliarias? Tales fueron las cuestiones que dieron forma al proyecto If You Lived Here... Sus debates públicos dieron la oportunidad de hablar y conversar a artistas, gente de la comunidad y a cualquiera que se sintiera implicado en el proceso de planificación urbana, desde activistas y okupas a universitarios, periodistas y concejales. En las tres exposiciones se mostraban diversos materiales que ilustraban los fundamentos de la vida urbana. Los participantes artistas y no artistas, entre quienes se incluían grupos comunitarios, sin hogar y activistas exponían sus ideas a través de los medios más diversos: vídeos, películas, fotografías, panfletos, carteles, pinturas y dibujos, paneles, cómics, poemas e instalaciones.

Por supuesto, muchos y muchas artistas están involucradas en el activismo directo. Trabajan con gente sin hogar en albergues, pensiones o fuera de las estructuras institucionales; producen carteles y obras de temática urbana o se implican en activismo político de cualquier tipo. Hay quienes trabajan con las personas sin hogar en proyectos para solucionar este problema buscando evidenciar el carácter absurdo de la respuesta oficial.

Una de las funciones sociales del arte es la de dar una imagen precisa y definir los rasgos de un cuadro social difuso. Uno de los aspectos más destacados de la vida postmoderna es la erradicación de la historia y la pérdida de la memoria colectiva. La vida social está compuesta de multitud de imágenes contrapuestas y momentáneas que una vez desgajadas de su particularidad espaciotemporal pasan a unirse a otras muchas imágenes congeladas en el tiempo. Las imágenes, bajo la apariencia de capturar la historia, tienden a eliminar toda diferencia y a convertirse en la contrapartida del dinero en el ámbito de la información, ocultando las diferencias reales mediante la superficialidad (y la falta de historicidad) de su lógica. Muchas y muchos artistas y críticos se enfrentan a esta política dislocadora de la imagen a través de un análisis crítico de la significación. Tales prácticas pretenden contener temporalmente el flujo del discurso público (o de lo que pasa por serlo), pero a pesar de ser cruciales para reorientar la comprensión de lo social existen otros modos de abordar la significación urbana. Debemos repensar la ciudad de nuevo para darnos cuenta de que se trata de algo más que de una mera serie de relaciones o de una acumulación de construcciones o, incluso, de un espacio geopolítico concreto. Una ciudad es un conjunto de procesos históricos en continuo desarrollo, lo que es lo mismo que decir que la ciudad encarna y protagoniza una historia. Es por ello que la particularidad local y las historias urbanas toman valor crítico en la elaboración de contrarepresentaciones de la ciudad. En este sentido, el género documental, repensado y reutilizado desde este punto de vista, aparece como uno de los modos esenciales, si bien no el único, de aproximarse al tema.

Visiones de la ciudad

Parece necesario formular de nuevo los argumentos a favor del género documental. El reconocimiento del valor político de la imagen y la idea, aún polémica, de la diferencia han provocado una crítica filosófica de las pretensiones de transparencia y objetividad de las noticias, los documentales y de la fotografía, crítica ésta que se produce en el contexto de un creciente distanciamiento entre imaginario y significado social en la totalidad de la cultura; incluso los documentales del pasado, que han cobrado un nuevo significado a través de los libros de texto y de historia del arte, son objeto de constante reinterpretación. El "problema" del documental radica en la desconfianza que tiene el mundo del arte por los formatos populistas, desconfianza a veces justificada y otras veces producto exclusivamente del esnobismo profesional. ¿Quién no comparte un sabio escepticismo respecto a la propaganda de lo evidente que caracteriza al mito de la transparencia documental? Sin embargo, la intención agitadora del documentalismo activista no es prueba suficiente de su culpabilidad, al menos fuera del tribunal del esteticismo formalista.

Sería irónico que la teoría nos impidiese a quienes buscamos una comprensión más compleja de la experiencia y del significado el dar testimonio en apoyo de la justicia social. Las prácticas documentales son prácticas sociales que producen significado dentro de un contexto específico. El rechazo de determinadas prácticas documentales no debe suponer una negación del género documentalista en su conjunto. Sin embargo, el campo de minas crítico que rodea a aquellas prácticas acusadas de empirismo requiere una cuidadosa negociación. Los y las activistas siguen reconociendo la importancia del testimonio documental, el testimonio visual incluido, para su defensa del cambio social. Pero la toma de conciencia del lugar y del tiempo concretos desde los que se habla se ha

convertido en el requisito necesario y absoluto para cualquier documental que pretenda tener significado social. Este requisito permite el uso de infinitas formas inventivas sin eliminar por ello aquéllas de derivación histórica. De un modo natural, el ámbito de discusión pasa de ser el objeto artístico la fotografía, la película, el vídeo, el cuaderno de dibujos o la revista a ser los procesos sociales y de significación que son su contexto. Una de las estrategias profundas del proyecto If You Lived Here... era el desarrollar y expandir el potencial del género documental.

El retrato documental de un miembro de un grupo social, como es el de las personas sin hogar, percibido a través de una composición alejada de estereotipos, logra hoy el mismo fin que cuando se iniciaron las primeras prácticas fotográficas de documentalismo social: al particularizarse al individuo se le humaniza. La fotografía indica la existencia de una persona cuyas circunstancias materiales están en contradicción con su humanidad. Cuanto más extrema sea su situación, tanto más valor expresivo tendrá la imagen. A veces esta situación es invisible y es la reflexión conceptual proyectada sobre la imagen por el espectador la que opera. Sin embargo, la proyección psicológica plantea el problema de que tendemos a identificar los rasgos que imaginamos en la persona o su situación con aquello que realmente está "ahí". Por esa razón, cuanto más obvia sea la imagen, cuanto más se adecue a los prejuicios del sentido común, tanto menos tendrá que decirnos. Esto no nos debería servir de excusa para abandonar la producción de imágenes, ya que es el contexto, ya sea verbal o ¡cónico, asociado a la imagen ella misma concebida como texto el que sitúa el significado más allá del ámbito de la proyección psicológica.

El documentalismo a diferencia de los "fotografía de calle", que constituye una práctica totalmente diferente raramente confía exclusivamente en las imágenes para contar su historia. El desarrollo de un sofisticado fotoperiodismo comercial y

profesional, así como la asimilación de todo tipo de fotografía dentro del canon normalizador del mundo del arte, han allanado la senda a una práctica fotográfica que pasa por documentalismo social con el fin de acortar el camino que separa la calle de la galería de arte. La mano mortal del "universalismo" ha dejado caer todo su peso sobre el hombro del documentalismo, de modo que con la coartada de desvelar la igualdad intrínseca de todo ser humano la obra documental se convierte frecuentemente en una excusa para el espectáculo. Ésta es la base de una de las críticas más frecuentes al documentalismo, particularmente al de subgénero exótico, una forma de antropología que tras una máscara de humanismo aborda aquello que está debajo o fuera de los márgenes familiares de la sociedad occidental desarrollada (Brasil o Bensonhurst). Uno de los problemas de la representación de la ciudad es el contar algo que no implique una traición a la gente.

En la exposición titulada Homeless: The Street and Other Venues (Sin hogar: la calle y otros lugares de encuentro), dentro del proyecto If You Lived here..., dos textos situados en la pared, uno junto al otro, defendían y atacaban respectivamente el hacer fotografías de quienes no tienen hogar. Uno de ellos, un fragmento de un texto mío sobre la fotografía documental, critica la "fotografía de la víctima" por apenas servir de nada respecto al fin que hipotéticamente sus realizadores se habían impuesto, es decir, lograr el apoyo del público, escandalizar y movilizar a la gente en demanda de cambios. Por el contrario, puede reforzar el sentido de superioridad de los espectadores o provocar paranoia social. Especialmente en el caso de los sin hogar, espectadores e individuos retratados nunca coinciden, reproduciéndose así la situación de "nosotros mirándoles a ellos". En el otro texto, "On Photographing the Homeless" (Fotografiar al sin hogar), el fotógrafo Mel Rosenthal defendía esta práctica. A pesar de que le inquietaba personalmente el hecho de fotografiar a gente en situaciones extremas, personas que, aunque dieran su consentimiento, posiblemente no tendrían ni idea de cómo iban a ser utilizadas esas fotos, sin

embargo tenía la sensación de que aquellas imágenes de personas reales nos podían sacar del entumecimiento que muchos y muchas sentimos.

Al reconocer que en nuestra cultura la fotografía política es reprimida al entrar en la galería, Rosenthal toma en cuenta el valor crucial del contexto. Sus proyectos no están nunca orientados al circuito de la galería y el museo e insiste en que es reduccionista el pensar que no existe ningún modo de mediación entre quienes viven una situación determinada y quienes la contemplan. Alexander Kluge, director cinematográfico y abogado de los medios de comunicación, en una entrevista defendió las mediaciones participativas frente a las mediaciones de apoyo en relación al desalojo de unos okupas en Alemania Occidental. Según apunta Kluge, tiene que haber espacio para un tipo de práctica artística comprometida que no tenga que sumergirse necesariamente en su objeto. Es interesante señalar, sin embargo, que Bienvenida Matías en Loisaida (el Lower East Side de Nueva York en hispano) y Nettie Wild en Vancouver fueron invitadas a vivir en las comunidades sobre las que estaban realizando sus documentales: Matías en El corazón de Loisaida y Wild en The Right to Fight (El derecho a luchar). Ambas aceptaron.

Por último, no se puede negar que, al margen del modo en que se insertaran las obras de If You Lived Here... en el tejido social, el lugar de exposición sigue siendo una galería de arte, aunque estuviera transformada en parte. Nuestra intención no era simplemente crear un contexto para la recepción de un conjunto de "fotografías del otro", sino que pretendía poner en consideración del modo más simple posible una serie de situaciones: la carencia de hogar y la infravivienda nunca suficientemente descritas o tenidas en cuenta. Simultáneamente, el proyecto también pretendía apuntar modos en que la comunidad artística puede ocuparse de estos temas. El problema de la gente sin hogar, como todos los problemas sociales, existe dentro de una marea de representaciones

contradictorias. La reelaboración y recontextualización de su imagen ha de tener lugar en un ámbito social más amplio donde se produce la sistemática marginalización de éste. No es posible cambiar la realidad social sin desafiar las imágenes estereotípicas existentes. La misión prioritaria de If You Lived Here... era precisamente ésa.

Muchas obras del proyecto utilizaron como medio el documental tradicional en cine, fotografía y vídeo. Merece la pena analizar cómo se posicionaron algunos de estos realizadores y realizadoras ante el "problema del documentalismo". Muchas de estas obras se ofrecían como contribución activa a un debate político y no estaban en absoluto producidas por gentes que buscaran un distanciamiento profesional respecto al tema. La variedad era norma: algunas de ellas no parecían cuestionarse particularmente su modo de producción y se limitaban a hacer su trabajo, mientras que otras películas y vídeos tenían un carácter claramente activista. Incluso los fracasos pueden ser instructivos y muchas obras representaban batallas perdidas.

Algunas obras, especialmente las fotográficas, estaban sesgadas estratégícamente. Dan Higgins produjo una variante humorística de sus retratos de obreros en sus Onion Portraits (Retratos cebolla) en donde los habitantes de la ciudad de Winooski ("cebolla" en el idioma indio local) en Vermont, reunidos en grupos en distintos lugares, desde el cuartel de bomberos hasta la iglesia o el bar, llevaban en la mano una, dos o más cebollas. De un modo indirecto, Higgins hacía referencia a los vínculos sociales existentes en la ciudad obrera de Winooski, actualmente sometida a un fuerte proceso de gentrificación.

Algunos fotógrafos y fotógrafas mostraron su rechazo total al documental "humanista", por la multitud de subtextos ocultos que contiene, especialmente en

relación a las mujeres. Rhonda Wilson, de Birmingham, en su serie de carteles sobre las mujeres sin hogar en Gran Bretaña, sólo utilizó imágenes de un carácter claramente ficticio. Greg Sholette puso en evidencia el voyeurismo e imperialismo del documentalismo fotográfico al incorporar la foto de Jacob Rus “Police Station Lodgers... in the West 47 Street Police Station” (Los inquilinos de la comisaría de policía... en la comisaría de la Calle 47 Oeste) en un relieve esculpido que redirigía la interpretación hacia la expresión facial de la figura femenina principal. Por casualidad, esta misma foto de los años 1890 estaba colgada a la entrada de la instalación producida por el Chinatown History Project consistente en una compleja vivienda-cocina. Esta obra hacía un análisis detallado de las narrativas de vida en Chinatown, tanto durante su historia como contemporáneamente. Su exposición consistía de textos murales, folletos para el público y una proyección de video y diapositivas ilustrando los diferentes grupos de la zona y la actual organización multirracial de los alojamientos.

En muchas de las obras y de un modo especial en los vídeos, sus realizadores y realizadoras hacen declaraciones e incluso toman sus propias vidas como tema. Estoy pensando en los vídeos 2371 Second Avenue y en Life in the G., Giwanus gentrífied, realizados por jóvenes hispanos neoyorkinos con la ayuda del Educational Video Center; y en las fotografías y documentos expuestos por la fotógrafa Marilyn Nance sobre el edificio de Brooklyn de propiedad municipal en que vivía, donde documentaba el juicio contra el ayuntamiento ganado por los inquilinos".

Otro ejemplo totalmente distinto de autoproduccíón de significado es el del grupo Homeward Bound (De vuelta al hogar), que montó una oficina en la galería (y participó en los debates) en defensa del grupo y de otras personas sin hogar. En la zona de su oficina colgaban los retratos que de los miembros del grupo había tomado el verano anterior la fotógrafa Aleina Hortsman durante una

acampada de cien días ante el ayuntamiento, realizada en demanda de servicios para las personas sin hogar, periodo durante el cual registraban a los viandantes para votar. El tono artístico de los retratos de los miembros de Homeward Bound hacía que cobraran un nuevo significado en el espacio de aquella oficina.

Si vivieras aquí

Cada una de las tres exposiciones del ciclo If You Lived Here... encarnaba una línea de argumentación distinta acerca de los fundamentos de la vida urbana. Además, nuestra intención era crear un ambiente diferente al que ofrece la galería de arte. Por toda la sala y a cierta altura se alineaban gráficos estadísticos y planos cubriendo el espacio de la galería que se suele considerar inútil. Aunque la carencia de hogar era el tema central de If You Lived Here.... sólo una de las exposiciones estaba dedicada enteramente a ello, la titulada: Homeless: The Street and Other Venues. La primera muestra, Homefront (El frente de la vivienda), se concibió como un conjunto de representaciones de barrios en disputa. El título frente de la vivienda alude a una zona de guerra, siendo la pérdida de hogar una de las consecuencias de tal conflicto. La exposición ofrecía una visión de la vivienda en peligro, sobre todo la urbana, ofreciendo ayuda a los inquilinos e inquilinas en lucha poniéndoles en contacto con grupos de vecinos militantes y organizaciones de ayuda legal. Algunas de las batallas del frente de la vivienda se han dilatado y algunas escaramuzas se han perdido de un modo evidente, pero tanto los éxitos como los fracasos han de ser analizados.

En esta primera muestra, los gráficos estadísticos colocados en la parte alta del muro de la sala se intercalaban con anuncios inmobiliarios que publicitaban viviendas lujosas en Manhattan en un tono enormemente pretencioso: utilizando la prosa y el verso de la ganancia y la pérdida. Se dejaba constancia del carácter truculento de la respuesta oficial a la crisis de la vivienda mediante una frase atribuida al alcalde de Nueva York, Ed Koch, que aparecía pintada en rojo en el

muro trasero de la galería: “¡Si no puedes permitirte vivir aquí, vete!”. Homefront pretendía preparar el escenario para abordar la falta de hogar en la segunda muestra: Homeless: The Street and Other Venues.

Lo importante en esta exposición era no reproducir las dicotomías de las que parten la mayoría de los debates sobre la falta de hogar: "nosotros frente a ellos". Por esa razón se invitó a diversos grupos a participar en la muestra. Homeward Bound mantenía una oficina donde organizaba talleres en los que, por un lado, se intentaba estimular el desarrollo de movimientos tendentes a mejorar la calidad de vida y a adquirir la capacidad de defenderse legalmente ante las autoridades municipales, y por otro lado, se pretendía un reposicionamiento de las personas sin hogar con respecto a las imágenes dominantes que de ellas tiene la sociedad, ya que la mayoría no está en la posición de poder enfrentarse a dichos estereotipos. Además, exhibieron sus obras artistas no profesionales, pobres o sin hogar, que compartieron espacio con las obras de los niños y niñas del Colegio de la Ciudad de Nueva York dirigidos por profesoras y profesoresartistas comprometidos con el problema. El Grupo del Manicomio, venido de Atlanta, levantó tres refugios. Uno en el Lower East Side, en el lugar en que se había demolido una vieja casa de alquiler el día anterior y que fue a su vez rápidamente derrIbado por el ayuntamiento. Se construyó otro para alojar a un par de personas que vivían bajo el Puente de Manhattan en Brooklyn y un tercero en la galería que permanecería hasta que acabase la exposición, en que fue trasladado a Brooklyn junto a otras chabolas okupadas (cuando las construyen latinos caribeños se llaman “casitas"). El texto mural en esta exposición era del urbanista Peter Marcuse y decía: "La falta de hogar no existe porque no funcione el sistema, sino porque ése es el modo en que funciona".

La tercera exposición: City: Visions and Revisions (La ciudad: visiones y revisiones), intentaba avanzar hacia la solución de los problemas urbanos: desde

nuevos diseños de vivienda en el interior urbano a viviendas para enfermos de SIDA y para mujeres y niños sin hogar, hasta incluso visiones utópicas de la ciudad. En esta exposición se concebía la producción de espacio urbano como resultado tanto de decisiones en materia social y económica como de una compleja "metasignificación". En ella participaron arquitectos y equipos de urbanistas. No todas las revisiones de la ciudad reflejaban victorias. El lema elegido se tomó en este caso de la revuelta estudiantil de mayo del 68: “Bajo los adoquines, la playa". El romanticismo de esta frase puede tal vez excusarse en tanto en cuanto nos recuerda que el paisaje construido consta de las dos cosas, y que el problema del cuerpo, del placer y, por ello, de la liberación, no puede separarse de una consideración racional de la vida urbana.

A lo largo de todo el proyecto se hizo un esfuerzo continuado por difuminar las fronteras entre dentro y fuera, entre el espacio de la galería concebido como una gran habitación cuadrangular y como un mundo aparte, como una zona de connotaciones esteticistas. En cada una de las exposiciones se distribuían por la galería sillones y alfombras situados frente a los monitores de vídeo y en las paredes aparecían colgados carteles y otras obras cuyas dimensiones recordaban el haber sido concebidas para instalarse en la calle.

En una sala de lectura se ofrecía una gran variedad de material: desde octavillas convocando manifestaciones a folletos informativos para los inquilinos y la gente sin hogar, activistas y voluntarios. Se ofrecían también álbumes de fotos, estudios históricos, libros académicos y teóricos y presentaciones de proyectos. Esta sala de lectura fue reconfigurada y repintada para cada exposición y, en su diseño original, las paredes era móviles pues montaban sobre ruedas.

Además de la sala de lectura, en la exposición Homeless se ofrecía la oficina

de Homeward Bound, una lista de instituciones que incluía desde albergues públicos y privados a puntos de comida gratuitos y un panel con folletos informativos sobre asesoramiento y empleo a disposición del público. Homeward Bound organizó reuniones en el refugio sito en la galería y sus miembros participaron en las mesas redondas junto con miembros del albergue de La casa de Emaús.

Mucha gente vió realmente las exposiciones como una fuente de información y utilizó la biblioteca tal como se había pretendido y algunos profesores y profesoras trajeron a sus alumnos y alumnas. Sin embargo, muchos y muchas profesionales del mundo del arte interpretaron el proyecto como un rechazo de lo artístico. Aunque la mayoría de la obra expuesta tenía indicada su autoría, y su marco y colgaba limpiamente de un muro en el que se habían colocado las etiquetas identificativas correspondientes, sus principios organizativos derivaban del debate, no artístico, que he descrito aquí. Curiosamente, el carácter abierto de las exposiciones no gustó a algunos críticos y críticas que se habían destacado anteriormente por su desprecio de los principios modernistas.

Me sorprendieron los prejuicios rígidos e inconscientes presentes en algunos críticos con respecto al público artístico. A pesar de habernos pasado veinte años reflexionando sobre el sistema del arte se produjo una amnesia selectiva que hizo olvidar a muchas personas que el público del arte no es una entidad fija, sino que está en continuo proceso de cambio, como cualquier otro colectivo. Mucha gente, artistas y estudiantes de arte inclusive, vinieron al SoHo, visitaron las galerías de la Dia y contemplaron las exposiciones. Además, los diversos grupos que realizaron las exposiciones y participaron en las mesas redondas trajeron consigo una gran cantidad de público: trabajadores parroquiales, concejales, niños de las escuelas de la ciudad de Nueva York, estudiantes universitarios, arquitectos, urbanistas, activistas, abogados, gentes sin hogar, voluntarios, realizadores de

vídeo y cine, pintores, poetas, muralistas, escultores, periodistas gráficos y fotógrafos artísticos. Cada uno de los actos del proyecto: exposiciones, recitales de poesía, proyecciones cinematográficas, talleres y mesas redondas se publicitaron separadamente y todos ellos despertaron el interés de la gente. Algunas de las octavillas del proyecto no mencionaban la conexión artística y muchos artículos en periódicos de tirada regular ni siquiera mencionaban el aspecto artístico. La heterogeneidad generó heterogeneidad y la gente trajo a sus amistades. El corazón del proyecto era la falta de hogar y se dejaron de lado muchos temas cruciales en el debate acerca de la vida en la ciudad. No se consideró directamente, por ejemplo, el tema del diseño arquitectónico o la concepción del interior doméstico. No obstante, el proyecto y el libro que le acompañó continúan estimulando a lectores de todo el mundo a reflexionar sobre cómo participar, aunque sea en pequeña escala, en un movimiento activista a gran escala que incluya a los y las artistas y que traiga consigo un análisis complejo de los espacios y de la identidad y vida modernas.

Hackeando la frontera

FLORIAN SCHNEIDER

El sueño de abolir las fronteras es, por supuesto, mucho más antiguo que Internet. El mito de la frontera ha estado siempre ligado al de su ampliación, superación y expansión. Dentro del proceso de globalización contemporáneo parece que las fronteras que separan los Estados nacionales tienden de algún modo a desaparecer, aunque sólo en lo que respecta al flujo de bienes y capital, no de personas. Las fronteras se nos muestran como el laboratorio de las nuevas tecnologías de control, convirtiéndose las nuevas fronteras postmodernas o postnacionales en las alambradas de un nuevo sistema de apartheid a nivel mundial.

A pesar de ello, Internet basa su atractivo en la promesa de que la diseminación mundial de las nuevas tecnologías eliminará todas las barreras que separan a la gente. Muchos críticos han desenmascarado esta retórica revelando lo que tiene de escapismo frente al capitalismo realmente existente, cuando no de campaña promocional del bárbaro neoliberalismo actual. Existe sin embargo un error aún más peligroso: considerar la Red, como hace mucha gente, como un territorio "alternativo" al "mundo real" o como un espacio donde puede hacerse realidad el libre despliegue de una comunicación sin cortapisas. Las fronteras son entidades invisibles e intangibles y a este respecto Internet y las diversas redes de comunicación son el escenario de nuevas políticas fronterizas.

Resulta irónico que el telón de acero fuera sustituido tan rápidamente por nuevas fronteras basadas en el uso estratégico de modernos métodos de observación y de sofisticadas tecnologías de vigilancia. De este modo, contemplamos la proliferación de inmensas bases de datos descentralizadas tales como el Schengen Information System (SIS) complementadas por sus filiales

nacionales, las denominadas SIRENE, o de un archivo de huellas digitales que almacena los datos de todos aquellos que buscan asilo. ¿Cuál es la relación entre todos estos fenómenos? A lo largo de la frontera alemana con Polonia y la República Checa montan guardia policías armados con todo tipo de instrumental tecnológico: dispositivos de radar conectados al sistema de posición global (GPS), cámaras detectoras de calor e infrarrojos, etc.

Comprobamos, por tanto, cómo la antigua frontera va evolucionando, plegándose sobre sí misma: se van cartografiando las zonas fronterizas y el interior de las ciudades, los trenes, las autopistas y las redes de comunicación. Las fronteras avanzan trasladándose a los países vecinos, expandiendo el sistema de control hacia un modelo zonal, que tendría como centro el espacio Schengen y un cordón de países sometidos a intensa vigilancia alrededor. Estos esfuerzos vienen apoyados por una propaganda intensiva que estigmatiza a las minorías, difama a la emigración y la movilidad humana y empuja o convence a las poblaciones locales a colaborar y administrar dicho régimen de fronteras.

Pero, ¿existe todavía la posibilidad de tomar en serio la promesa libertaria de la red o de reelaborar productivamente toda la serie de malentendidos que esta promesa conlleva? Si es así, ¿cómo podemos reclamar para todas las personas lo que sólo le está permitido a una minoría dotada de recursos para viajar y establecerse con libertad? Nuestra meta es lograr un acceso libre para todas las personas en la VIDA REAL: la abolición de las fronteras y la libertad de movimientos sin exclusiones. Estas peticiones no vienen dictadas por la caridad o la compasión, sino que son temas que nos conciernen a todos y a todas. No se trata de un sueño ingenuo, sino de una realidad accesible: la globalización no es un fenómeno que se pueda tomar o dejar y su desarrollo determina muy directamente el rango y la libertad de cada cual en su vida cotidiana .

Está claro que se ha de hacer algo más que rezar y ensalzar las preces de las nuevas tecnologías o cultivar la ilusión de que es posible mantenerlas al margen

del control del Estado. Conceptual y prácticamente, las redes de información se han convertido tanto en el campo de operaciones de un régimen cuyo fin es controlar la vida de los individuos como en el vehículo de la autonomía, de la singularidad y del libre flujo de ideas, actividades y, sobre todo, de gente misma. Esta última concepción implica campos y posibilidades nuevas y, con ello, nuevos desafíos políticos, éticos y estéticos:

· Investigar y atacar los mecanismos de colaboración transnacional y las redes de control y vigilancia postgubernamentales.

· Explorar las nuevas subjetividades surgidas del cruce de fronteras, más allá del aburrimiento del nomadismo académico entre congresos que, en la mayoría de los casos, conlleva la humillante mendicidad de visados e invitaciones.

· Conectar las estrategias artísticas y las intervenciones políticas, el activismo mediático y la militancia en la "vida real .

· Ensayar y desarrollar conexiones y modos de enlace entre los nuevos movimientos sociales y los conflictos, tal como pueden ser la lucha de las personas sin papeles por permanecer en los países de acogida o la resistencia en los países de origen.

· Debatir y propagar un nuevo abolicionismo que luche contra cualquier noción de frontera y discriminación dentro y fuera de los agonizantes estados nacionales.

Campaña nadie es ilegal

En el verano de 1997, tres o cuatro docenas de activistas políticos, activistas mediáticos, fotógrafos, directores de cine y artistas publicamos el manifiesto Nadie es ilegal en el Espacio híbrido de la Documenta X: <http: //www.contrast.org /borders/kein>. Algunos de nosotros y nosotras nos conocíamos de antiguo, desde los movimientos sociales de los años 80 o comienzos de los 90, cuando comenzaban a ensayarse nuevos modos no funcionales de combinar arte y política, tales como los "comités de salud pública". Pero otros y otras se conocían por primera vez tras haberse comunicado hasta entonces exclusivamente por

correo electrónico. Este encuentro pudo tener lugar, por supuesto, gracias a un uso sin prejuicios de las nuevas tecnologías. Nadie era realmente un experto, pero todos teníamos curiosidad por enriquecer y expandir nuestra simbología política clásica: la puesta en marcha de páginas web, correo electrónico, estaciones de radio en la red, intercambio de vídeos, videoconferencias con cientos de participantes o, incluso, la retransmisión de manifestaciones mediante el uso de teléfonos móviles .

El éxito de Nadie es ilegal tuvo como consecuencia el inicio de una campana basada en la actividad de decenas de redes locales en todas las grandes ciudades de Alemania. Pero, aparte de esto, no existía ningún tipo de maquinaria o estructura centralizada. Mediante circulares de correo, cada grupo trabajaba según sus circunstancias específicas concentrándose en los temas más diversos: esconder y ayudar a inmigrantes ilegales, ocupación de iglesias, organización de debates públicos o semipúblicos sobre la inmigración ilegal y de actividades de protesta frente a las deportaciones. Se celebraban congresos tres veces al año en los que los distintos grupos intercambiaban experiencias y discutían metas en común, prácticas y problemas, etc.

En 1998 se organizaron tres grandes acontecimientos de carácter nacional para toda Alemania con el apoyo estructural de la red Nadie es ilegal. la"Caravana por los derechos de los refugiados y los inmigrantes", iniciada originalmente por la Asociación de Derechos Humanos de Bremen. Pocas semanas antes de las elecciones alemanas de septiembre y bajo el lema: "No tenemos voto, pero voz si', la caravana recorrió más de cuarenta ciudades de todo el país. La acción conjunta fue secundada por varios cientos de grupos: organizaciones de ayuda al exiliado, asociaciones de solicitantes de asilo e inmigrantes y simpatizantes: <http:// www humanrights.de/ caravan>. El segundo acto se trataba de una acampada en la frontera germanopolaca, que está descrita más extensamente en: <http:// www contrast. org/ borders>

La acampada de 1999: en contra del sistema de fronteras europeo y norteamericano

Con el fin de reclamar la libertad de movimiento y acceso para todas las personas, la campaña Nadie es ilegal volvió a trasladarse por segunda vez a la frontera de Alemania con Polonia y la República Checa. Entre el 7 y el 15 de agosto de 1999, alrededor de 1400 activistas de diversos países, dos burros y un número indeterminado de perros se reunieron en una acampada en Zittau, a pocos centenares de metros de la frontera. Se planeaba realizar conexiones con otras acampadas simultáneas por toda Europa y los Estados Unidos mediante Internet, teléfonos móviles, correo ordinario e intercambio personal. El lema del encuentro, Hacking the Border (Hackeando la frontera), hacía referencia al papel central que jugaran las fuerzas mediáticas junto a los militantes de la “vida real". Invitamos a acampar y a contribuir de cualquier modo posible a los y las activistas que utilizaran radios o vídeos portátiles, weberos tácticos, guerrilleros de la comunicación, dj’s, músicos, artistas...

En la acampada de 1998 habíamos logrado con éxito en Sajonia Oriental que la policía estatal, los funcionarios municipales y la policía fronteriza se cuestionaran sus políticas e incluso cambiaran algunas de sus posiciones. Nuestras manifestaciones y marchas y una fiesta rave de treinta y seis horas hicieron relajar el control de algunos puestos aduaneros de la frontera germanopolaca. Aquel año, nuestros esfuerzos incluían música gratis y espectáculos de radio para las personas deportadas a Goerlitz, un baile en la calle, la instalación de una radio de campaña, ataques a los centros de reunión nazis, una gran "regata antirracista" en el río Neisse y una carrera ciclista en Goerlitz destinada a favorecer un caso de "cruce secreto" de la frontera. La distribución de un periódico de la acampada pretendía manifestar nuestras demandas a las poblaciones cercanas a la frontera y asumir la responsabilidad de nuestras acciones. La nota triste del asunto fue que contribuimos a una manifestación espontánea en Freiberg (en la frontera germanocheca) en la que

murieron siete albanokosovares y veintiuno quedaron gravemente heridos, debido a un accidente de coche, tras haber sido perseguidos por la policía fronteriza.

Lo mismo que en la intervención de 1998, en la de 1999 se pretendió perturbar la cómoda atmósfera que normalmente rodea la denuncia y detención de personas refugiadas e inmigrantes, una atmósfera que permite incluso la persecución legal de los taxistas que les prestan sus servicios. Nuestra intención era intervenir en el lugar donde prosperan las fuerzas policiales armadas dotadas de instrumental tecnológico propio de un estado de emergencia y donde el racismo campa a sus anchas, dando alas a los neofascistas que controlan mediante el temor el espacio público de muchas ciudades de Alemania Oriental y atacan impunemente los albergues para refugiados. Durante la acampada pretendimos invertir la situación e instalamos en la plaza del mercado un monumento al "Eltichthe~Cer" las personas que ayudan a escapar a los inmigrantes, ocupamos temporalmente las barracas de la policía fronteriza, organizamos competiciones de natación en el río que sirve de frontera y fiestas rave que, como el año anterior, acabaron de confundir a los guardias.

Algunas de las acciones dieron lugar a acalorados debates mientras que otras sólo sirvieron como liberación de adrenalina. Pero no todo fue fiesta y teatro. Los refugiados del albergue invitaron a los activistas a visitarlos y prepararon un panel exponiendo sus demandas, entre las que se encontraba algo tan básico como un aumento del cupo de papel higiénico. Se entró en contacto con las autoridades locales y con las agrupaciones sociales y políticas de la zona, y todas las actividades fueron recogidas en el periódico electrónico Hackeando la frontera: <http: // www. con trast.org/ borders/ camp>. La conjunción de acciones educativas radicales con medios estéticos y simbólicos convirtió la acampada en una intervención social en el espacio público, en donde activistas, artistas y población local se vieron impelidos a interactuar. Durante un periodo breve pero intenso se pudo hacer tangible el hecho de que las zonas olvidadas de los márgenes nacionales son realmente uno de los focos fundamentales de conflicto

social.

Estos actos y la campaña de la que forman parte hicieron particular énfasis en lo inaceptable de que el aparato institucional que apoya tales procesos siga creciendo: la administración de extranjería, la legislación alemana contra las personas inmigrantes y contra quienes solicitan asilo, el sistema Schengen y todos los demás esfuerzos encaminados a evitar la entrada de personas refugiadas e inmigrantes o a expulsar a quienes ya están aquí. Pero más que oponernos a estas cosas, esta campaña intenta promover la solidaridad y la desobediencia civil contra la legislación y la cultura antiinmigración .

Queremos hacer publicidad acerca de la posibilidad real de tratar de otro modo a la gente que quiere entrar en Europa por la razón que sea: escapando de la guerra, de la persecución, del abuso sexual o social o simplemente para reorientar sus vidas. En este sentido, estamos totalmente en desacuerdo con los hipócritas liberales que distinguen entre los solicitantes, de asilo "político", a quienes dan la bienvenida, y los refugiados "económicos, a quienes rechazan. Tenemos la convicción de que TODA la gente tiene el derecho de vivir donde quiera y del modo que quiera. Las fronteras impiden la libertad de movimiento y de acceso a la "fortaleza europea" y por tanto deberían desaparecer.

La red ha previsto la celebración de cuatro acampadas más para el verano del 2000. Una en Italia; otra, organizada por un grupo anarquista polaco en la frontera ucraniano-eslovaca; otra más en Alemania, en Brandemburgo, cerca de la frontera polaca; y una última en la frontera entre México y Estados Unidos: <http:// wwwbordercu.org>.

La red Nadie es ilegal está proyectando otro tipo de intervenciones además de las acampadas. Una de ellas es la ficticia anexión de la ciudad fronteriza de Zittau, en Sajonia, a Polonia en el 2002. Con el fin de volver del revés la situación, se repartió entre los habitantes de Zittau un documento falso, con membrete del

Ministerio del Interior de Dresde y firmado por un inexistente Secretario de Estado, en el que se les informaba de que, debido a las peticiones hechas al Parlamento alemán por organizaciones de alemanes revisionistas expulsados de Checoslovaquia tras la II Guerra Mundial, se había vuelto a medir el territorio con el resultado de que la nueva frontera corría ahora a 5'24 kilómetros al Oeste de Zittau. Los ciudadanos de Zittau pasarían por tanto a ser habitantes de Polonia a partir del 2002, dándoseles un nuevo pasaporte tras aprobar un examen de idiomas en el que se demostrara su voluntad de convertirse en verdaderos ciudadanos polacos.

Otra intervención es la titulada Todo lo que quiero es un eclipse total de sol. El día antes del eclipse total de 1999, cuando el pánico milenarista estaba en auge, se colocaron carteles anunciando una proyección de vídeo en la que se documentaría el impacto del eclipse en Alemania. El vídeo mostraba una Alemania hundida en el frío y la oscuridad, resultado de una conjunción astral. Muchos alemanes habían decidido escapar teniéndose que enfrentar de repente con la realidad opresiva de los campos de detención, las barreras fronterizas y el cruce ilegal. Tras la lógica irritación inicial, los asistentes participaron en un debate acerca del racismo y la exclusión.

Por último, se está desarrollando la campaña Tácticas de resistencia. Alianza antideportación llevada a cabo por el grupo Teatro invisible: <http:// www.deportation alliance.com>. Se trata de una campaña para denunciar la colaboración de las líneas aéreas en los procesos de deportación. En Alemania, el objetivo de las intervenciones es Lufthansa, y en Holanda, KLM. Se utilizan tácticas como la del Vuelo justo contra la deportación, grupo que hizo su primera aparición pública en la Feria Europea del Turismo de marzo del 2000. Frente al stand de Lufthansa, cinco azafatos elegantemente vestidos y dos pilotos de uniforme hacían una demostración práctica de cómo se realiza la deportación. Un deportado fue atado a una silla de ruedas y se le puso un casco de moto en la cabeza. Se repartió más información en folletos en apariencia iguales a los de

LufthansaZeiturig. La tripulación realizó demostraciones similares frente a los stands de Air France, SwissAir, Sabena y Tarom, para acabar en el stand de Turquía, donde se enfrentaron a un político alemán de alto rango portando pancartas en las que se leía: "La deportación es tortura. La deportación es asesinato. Derecho de residencia para todos ya". Para frustración del agregado cultural de Turquía, la intervención de Vuelo justo acaparó la atención de toda la prensa.

La práctica de deportación demostrada en esta ocasión no es en absoluto exagerada. Hace un año, el sudanés Aamir Ageeb murió en un avión de Lufthansa en viaje hacia El Cairo. La guardia fronteriza le puso un casco en la cabeza, le ató las manos y los pies, abusando de él hasta que se asfixió. Éste es sólo un caso entre muchos. Tras cuatro semanas de acciones y campañas informativas en las que se ha entrado en contacto con pasajeros y miembros de las tripulaciones, la compañía comienza a preocuparse acerca de su imagen pública e incluso empieza a negar su participación en este tipo de deportaciones forzosas.

En colaboración con artistas de otros países se está trabajando en sendas campañas contra Iberia y British Airways

Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha.

Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y practicas antagonistas

MARCELO EXPOSITO

1. "No podéis filmar nuestra lucha".

A comienzos de los 70, Alexander Kluge filmaba en la ciudad de Frankfurt una película que vendría a ser una suerte de transposición en imágenes de un libro de teoría política que había publicado en 1972 en colaboración con Oskar Negt. Una de las diversas capas de su film nos muestra un agitado escenario ciudadano donde conviven la celebración colectiva del carnaval y las cargas policiales en el desalojo de un edificio okupado. Tras haberse acercado originalmente al colectivo que okupaba el edificio y pedirles colaborar en los prolegómenos de la previsible acción policial, con el fin de documentar una lucha que sostiene la exigencia de legitimidad por restituir el valor de uso al espacio público en la ciudad frente a los intereses de explotación privada, la respuesta inicial que obtuvo fue tajante: no podemos permitiros filmarnos, para ello habríais de ser parte de nuestra lucha. La respuesta de Kluge: si exigís el control sobre la representación de vuestra lucha no podéis hacerlo en términos excluyentes de propiedad privada; por lo demás, es un error político negar toda posibilidad de transmisión de la experiencia, y pedirnos que renunciemos a nuestra posible función específica como cineastas en favor de la lucha inmediata, como si la acción política urgente fuese la única forma de oposición legítima y factible. Sea como fuere, una negativa que tendría que resultar comprensible para quien había analizado con sistematicidad implacable, en el libro aludido, la compleja trama de bloqueo, explotación y exclusión de las formas de vida y experiencia específicas de los grupos sociales subalternos, impuesta históricamente a través de los mecanismos de mediación política de la

esfera pública burguesa tanto en su versión realmente existente como en su formulación idealizada.

Se nos muestra finalmente el desalojo, bajo una premisas que, como en el resto del film, constituyen un "un concentrado de transgresiones contra el presunto realismo de la visión usual', una negación explícita de la transparencia de la representacion, a presentar como forma inmediata aquello que no es sino un constructo necesariamente diferente de la experiencia vivida, organizando dicha experiencia en una mediación que, no obstante, quiere evitar la abstracción neutralizadora del conflicto político, evitar la explotación del sujeto filmado, y qué afirma por el contrario la voluntad políticamente articulada de mantenerse vinculada a la experiencia y al desarrollo de las luchas sociales reales: es decir, que busca contribuir a su vez a la producción de nuevas experiencias, de lucha y oposición.

Páginas atrás, refiriéndose a la posición de los y las artistas cuyas prácticas se insertan en los conflictos en la esfera pública, Martha Rosler trataba explícitamente la polémica sobre la representación afirmando la posibilidad de una "representación participativa" frente a las formas de representación dominantes del humanismo liberal que enmascaran la explotación simbólica y material de la miseria del sujeto subalterno. En breve, el lector o lectora observará que Brian Holmes, por la asociación Ne pas plier, habla de una suerte de paradójica "representación directa" para referirse al trabajo de realización de imágenes políticas mediante un modo de producción basado en principios colaborativos con quienes son protagonistas y parte interesada en los conflictos y también un modo de difusión que simultáneamente les dote de visibilidad pública en sus términos propios y de la posibilidad de producir una subjetividad autónoma (de ahí el énfasis en la idea de coproducción y en la diseminación del sentido en la distribución social de las imágenes)'. Más adelante, sobre la base de los "modos de hacer", se hablará de la crisis (y negación) de las "Prácticas representacionales", con vistas a atajar cualquier neutralización política de las

situaciones reales de las luchas, de los conflictos, pero también en general de las prácticas cotidianas mediante su estetización o sometimiento a las constricciones del marco institucional del arte. Por diversas e incluso contradictorias que puedan ser estas formulaciones, subyace en todas ellas el reconocimiento de un planteamiento fundamental: hablar de la representación en términos estéticos, no es ni mas ni menos que encarar problemáticas de índole profundamente política, asumir en cualquiera de los casos, parafraseando a Ne pas plier, que se trata de un debate cuya urgencia se encuentra siempre en otro lugar.

Esa urgencia se llama hoy, entre otros nombres, necesidad y deseo de restituir la autonomía social a partir de la experiencia real de los sujetos, impugnar y superar la institucionalización de regímenes políticos escleróticos, basados en formas jerarquizantes de representación de la "voluntad popular que operan abstrayendo y bloqueando las posibilidades de organización autónoma de la experiencia. En los textos de Javier Ruiz y John Jordan que nos hablan de su particular experiencia de participación en los distintos periodos del grupo de acción política extraparlamentaria Reclaim the Streets, desde la crítica y subversión del espacio llamado público hasta el movimiento de resistencia global en curso, lo que late es precisamente esa vieja voluntad emancipatoria, ahora articulada en un escenario nuevo: el escenario de extrema heterogeneidad del espacio político contemporáneo. Si hay algo que el ciclo de luchas sesentayochistas puso en evidencia de forma irreversible, es la imposibilidad de volver a pensar las luchas sociales en los términos de un imaginario político plagado de sujetos universales y contradicciones principales y secundarias subsumiendo todas las luchas y antagonismos sociales en una concepción avejentada del antagonismo de clase, de organizaciones centralizadas y de eternos retrasos en la fecha prevista para el día de la revolución, con la esperanza puesta siempre en el día después. Éste es el escenario social y político en el que hoy operan las prácticas de oposición y antagonistas que mantienen vigentes las aspiraciones emancipatorias.

El trabajo teórico de Rosalyn Deutsche ha constituido durante los años 80 una

ejemplar crítica radical de las formas espaciales y urbanas producidas por el capitalismo avanzado, y señaladamente de la función de las instituciones artísticas y de cierto "arte público" en los procesos de gentrificación: procesos de especulación, explotación, exclusión articulados en la configuración del espacio llamado público. “Agorafobia” constituye una síntesis de este proyecto crítico, que en sus planteamientos más radicales incluso lo desborda. Las consideraciones sobre lo que podríamos denominar "modo de producción espacial” del capitalismo en su estadio avanzado son aquí indisociables de una interpretación del espacio político como irremediablemente heterogéneo y pluricéntrico, de la esfera pública como una multiplicidad de espacios constitutivamente recorridos por la contradicción y el conflicto. El fundamento feminista de la crítica de Deutsche le ha llevado consecuentemente a poner en solfa lo que ella interpreta como un latente deseo de restitución de la totalidad social, o la vuelta a una idealidad emancipatoria que corresponde a un imaginario político reductivo y excluyente, en formulaciones y metáforas espaciales del postmodernismo crítico, de la historia del arte, la geografía y el urbanismo críticos de izquierda en Estados Unidos. No es poco relevante en este orden de cosas que Deutsche busque atajar tales derivas mediante la afirmación en términos feministas de un modelo de crítica de la representación que a su vez es criticado en otros momentos de este libro, por superado, insuficiente o ineficaz en tanto que institucionalmente asimilado. Sea cual fuere la posición que se tome en tal debate, cabe advertir que una enseñanza ineludible de este y otros textos de Deutsche es la siguiente: con toda seguridad, no se trata tanto de considerar apriorísticamente algún tipo de esencia crítica del resultado del trabajo del arte, sino más bien de comprender toda obra y práctica estética en términos contingentes, necesariamente sometida a las condiciones específicas de los contextos donde su producción, difusión y recepción tienen lugar. Frente a diversas críticas sobre la pertinencia o eficacia política de tal o cual práctica, la premisa anterior serviría para afirmar dos aspectos. El primero, que una práctica artística crítica puede (y probablemente requiera) ser sometida a un proceso constante de resignificación, aunque por supuesto sea también cierto su contrario: puede ser en todo momento ahistorizada, descontextualizada,

neutralizada, recuperada y puesta al servicio de la legitimidad política de las instituciones y sus funciones de reproducción social. En segundo lugar, la complejidad del mundo actual, la heterogeneidad del espacio político y la fragmentación de la esfera pública hacen muy difícil considerar que ninguna práctica artística crítica se dé en alguno de estos procesos en estado "puro" o que podamos movilizar criterios unidimensionales de eficacia o rentabilidad política: probablemente el único apriorismo aceptable en este orden de cosas sería el tomar en consideración que cualquier práctica artística crítica tiene hoy efectos complejos e incluso contradictorios en su intervención en la esfera pública. Valorarlos en sus justas dimensiones es, consecuentemente, otra tarea ineludible, explícitamente política.

Todo lo antedicho vincula inextricablemente en términos estrictamente políticos las cuestiones "estéticas" sobre inmediatez/ mediación a la configuración actual de la esfera pública.

Para acabar este primer breve encuadre introductorio, resta decir que a la luz de tales problemáticas podemos reenfocar un aspecto concreto de las reflexiones que en plena fase final del ciclo sesentayochista Negt y Kluge vertían a propósito de las formas de representación política de la esfera pública burguesa vs. los mecanismos de identificación y representación de la esfera pública antagónica que ellos llamaron proletaria, así como acerca de las formas de organización de experiencia inmediata y mediata. Sugerían que la representación política burguesa jerarquizante opera mediante una abstracción de la experiencia real, haciéndola ascender, conectándola con una imagen mistificada de totalidad social, con el fin de reproducir la explotación y el bloqueo del contexto de vida de las clases subalternas. Las formas de representación de una esfera pública autónoma y antagónica de las formas de esfera pública dominantes, deberían operar por tanto justo al contrario: en un sentido radical, es decir, hacia abajo, conectando en todo momento con las raíces de la experiencia real de las gentes. ¿Formas de mediación y representación (política, estética) que desciendan reforzando la

capacidad de la base social,para producir y organizar una experiencia real y propia? Puede que no se trate exactamente de inmediatez, pero si ese tipo de mediaciones y representaciones (que no sólo no bloquean o explotan, sino que conectan con la experiencia social y contribuyen a su reproducción) pudieran o tuvieran que darse, quizá no deberíamos limitarnos a adjetivarlas, sino que necesitaríamos llamarlas de un modo distinto que a las formas hasta hoy dominantes .

2. El arte en la era de la explotaci0n industrializada de la vida.

Ya a comienzos de los 70, Negt y Kluge describían la consolidación de una nueva esfera pública originada en los modos de producción del capitalismo avanzado. Lo que llamaban nuevas esferas públicas de producción industrializada se diferenciarían de la esfera pública clásica de la burguesía (con la que convergerían en muchos aspectos, en otros se opondrían) fundamentalmente por su forma de procesar la experiencia social, por su tendencia a explotar directamente el propio contexto de vida. Toni Negri nos habla sustancialmente de lo mismo cuando explica que en su fase postfordista el capitalismo ha extendido la fábrica a todos los ámbitos de la vida social: ello significa “la subsuncíón de toda la sociedad en el proceso de acumulación del capital y, por consiguiente, el fin de la posición central de la clase trabajadora labril como sede de emergencia de la subjetividad revolucíonaria". La insistencia de Kluge y Negt en el término proletaria para designar el tipo de experiencia ligada a la producción y para la esfera pública antagonista y autónoma cobra de esta forma una dimensión que nos permite eludir la posible fetichización y reificación del término. Si las nuevas esferas públicas asociadas al estadio avanzado del capitalismo producen y explotan el contexto de vida, "el trabajo productivo [como hasta ahora lo conocíamos] pierde su centralidad en el proceso de producción, mientras el “obrero social” (es decir, el complejo de funciones de cooperación en los procesos de trabajo aportadas a las redes productivas sociales) asume una posición hegemónica": un nuevo estado de cosas donde el trabajo intelectual y las formas cooperativas en la producción del

trabajo socialmente necesario cobran asimismo una especial relevancia.

Es en este escenario donde han de ser consideradas necesariamente las nuevas formas de arte "público", de intervención en el dominio social o de exhibición estetizada de la vida. Considerando el modelo de legitimación clásico de acuerdo con el cual la esfera cultural es un ámbito escuidido de lo social y de lo político, las prácticas estéticas que operan en relación directa con el contexto de vida parecen aportar a priori una crítica y superación explícita del modelo clásico de autonomía del arte y de separación de esferas. Ahora bien, es necesario tener en cuenta lo siguiente: a pesar de que las instituciones de la cultura sigan sostenidas por la fachada de legitimación que les otorga el modelo clásico burgués, de acuerdo con el cual la cultura se considera un bien social y sus instituciones un espacio pre-político (o ajeno a la política) de libertad abstracta, la realidad es que dichas instituciones hace tiempo que cumplieron su proceso de integración en los aparatos de las industrias de la conciencia: lo que se siguen presentando como espacios de educación y libertad, son también (parte de los) dispositivos sociales destinados a profundizar en la explotación de la vida mediante la producción del ocio industrializado. Una parte importante del arte actual implicado en la exhibición estetizada de modos de vida, de subjetividad, que trabajan en el ámbito de lo real, deberían considerar seriamente la posibilidad de estar asimismo cumpliendo un rol subsidiario en la extensión de la explotación de la vida cotidiana.

Un artista o grupo de artistas puede elegir rechazar de pleno su inserción en el marco institucional artístico y por el contrario trabajar directa y exclusivamente sobre el terreno, vinculado de forma estrecha a una comunidad que lucha contra procesos de explotación y espekulación en su barrio; sin embargo, ello no evitará que una institución cultural o museo, dejado caer en la zona como punta de lanza del proceso de "revitalización", pueda estar ofreciendo actividades o programas que celebran e imponen una suerte de multiculturalismo y convivencialidad abstracta, paradójicamente insertos en un entorno fracturado por los conflictos

migratorios y étnicos, mientras el diario conservador local contribuirá a imponer la compresión de dichas fracturas como una mera cuestión de orden público; sobre todo dicho artista o artistas no evitarán que el discurso institucional de la cultura tenga una terrible fuerza de penetración social, incluso en su propio entorno extrainstitucional. Aquel o aquella otra artista, motivada por las nuevas formas de vida urbana y de subjetividad, vindicará su presencia crítica en el marco institucional clásico: pero lo que aparece como una celebración de la vida cotidiana y de las subjetividades "diferentes", podría contribuir asimismo al proceso de integración de las formas de vida más que a subvertir dispositivos representacionales y fetichizadores. Aquellos otros, empeñados en restituir las prácticas dialógicas en el seno institucional, con el fin de forzar la radicalización del marco institucional como un marco democrático, podrían olvidar que si relevante es atajar las formas de exclusión antidemocráticas en el seno institucional, más lo es la jerarquización tácita que el modelo institucional de cultura impone hacía afuera, sancionando qué se considera culturalmente relevante y qué tipos de debates sociales son aceptables, y en qué términos. Este paisaje esbozado nos sirve para remitirnos de nuevo a la cuestión de la complejidad social y del espacio político contemporáneo. Más que a soluciones basadas en el restablecimiento de un mapa reductivo de binarismos, en términos de oposicion o complementariedad: dentro/fuera de la institución, teoría/práctica, acción directa/prácticas representacionales... lo que necesitamos es con toda probabilidad superar divisiones y exclusiones, no mediante la palabra o el voluntarismo, sino mediante la acción política articulada, que coordine voluntades y también establezca vínculos entre aspiraciones emancipatorias en todos los órdenes, vínculos que en ningún modo aspiren a reproducir el consenso y la pacificación social, sino que, bien al contrario, contribuyan a la articulación del conflicto y del antagonismo, incluso en el seno de los propios movimientos y proyectos emancipatorios. Como no pocos han afirmado, la extensión de los nuevos modos de explotación conlleva asimismo nuevas contradicciones sociales y nuevas potencialidades de subversión emancipatoria.

El film de Alexander Kluge y Edgar Reitz que constituye una peculiar adaptación de las ideas expresadas en Esfera pública y experiencia, tiene un título: En casos de extrema necesidad, el término medio conduce al desastre.

Esfera pública y experiencia.
Hacia un análisis de las esferas públicas burguesa y proletaria

ALEXANDER KLUGE Y OSKAR NEGT

Procesos electorales, ceremonias olímpicas, la intervención de un grupo especial de operaciones de la policía, una inauguración teatral, se consideran eventos públicos. Otros acontecimientos de enorme significación pública como la educación infantil, el trabajo en la fábrica o ver televisión entre las cuatro paredes de la propia casa, se consideran acontecimientos privados. Las experiencias sociales colectivas de los seres humanos que se producen realmente en el contexto de la producción y en la vida cotidiana son atravesadas por tales divisiones.

En un principio nos propusimos escribir un libro sobre la esfera pública y los medios de comunicación de masas. Este libro tenía el cometido de examinar los cambios estructurales más avanzados dentro de esas dos esferas, en particular el ámbito empresarial de los medios de comunicación. La pérdida de la esfera pública por parte de diversos sectores de la izquierda, unido al acceso restringido de los obreros en las formas actuales de organización de masas a los canales de comunicación, nos llevó de inmediato a preguntarnos si puede haber alguna forma efectiva de contraesfera pública burguesa. Arribamos así a la categoría de la esfera pública proletaria, que posee un interés de experiencia totalmente diferente al de la esfera pública burguesa.

Los momentos de ruptura en el curso de la historia crisis, guerra, capitulación, revolución, contrarrevolución describen constelaciones concretas de fuerzas sociales dentro de las cuales se configura la esfera pública proletaria. Dado que

ésta no existe como esfera pública dominante hay que reconstruirla a partir de esas rupturas, casos límite e iniciativas aisladas. No obstante, estudiar las iniciativas reales de la esfera publica proletaria es sólo una de las líneas de nuestra argumentación: la otra consiste en examinar las condiciones para el surgimiento de la contraesfera pública en las tendencias contradictorias emergentes en las sociedades del capitalismo avanzado. Somos concientes de que conceptos como "experiencia proletaria" y "esfera pública proletaria" corren el riesgo de ser reducidos a esquemas idealistas. En este sentido, Jürgen Habermas habla, con mucha más cautela, de “una variante de la esfera pública plebeya que ha sido reprimida en el proceso histórico".

Durante los últimos cincuenta años, el adjetivo "burgués" ha sido repetidamente devaluado; pero no es posible eliminarlo [aufheben] en la medida en que la fachada de legitimaci0n creada por la burguesía revolucionaria continúa determinando las formas decadentes postburguesas de la esfera pública. Usamos el adjetivo burgués como una invitación al lector a reflexionar críticamente sobre los orígenes sociales de la concepción dominante de esfera pública. Sólo de esta manera se puede captar el carácter fetichista de la esfera pública burguesa y desarrollar un concepto materialista de esfera pública.

Partimos del supuesto de que el concepto proletario no es menos ambiguo que burgués. No obstante, aquél se refiere a una posición estratégica ligada a la historia de la emancipación de la clase obrera. La otra razón por la que hemos optado por mantener este concepto es porque actualmente no es susceptible de ser absorbido por el discurso dominante; se resiste a ser subordinado al espectro simbólico de la esfera pública burguesa, al que el concepto de esfera pública "crítica" se adapta sin problemas, y hay razones objetivas para ello. Cincuenta años de contrarrevolución y restauración han agotado los recursos lingüísticos del movimiento obrero. La palabra proletario en Alemania ha adoptado un sentido

restringido, ciertamente anacrónico. Pero las condiciones reales que denota pertenecen al presente y no existe otra palabra para designarlas. Creemos que es erróneo permitir que las palabras se tornen obsoletas antes de que haya un cambio en los objetos que denotan.

Mientras se da por supuesto que la esfera pública burguesa es el punto de referencia no sólo de los intereses burgueses y de la clase burguesa, no se admite con el mismo grado de evidencia que en el lado opuesto la experiencia proletaria y su organización como esfera pública son también un factor de cristalización de la esfera publica que refleja intereses y experiencias de la gran mayoría de la población, en tanto experiencias e intereses reales. La vida proletaria no forma un contexto unitario, sino que se caracteriza por el bloqueo de su contexto real. La esfera pública burguesa es precisamente el horizonte de experiencia social que no sólo no levanta [aufheben] este bloqueo sino que lo consolida.

Lo que llama la atención de las interpretaciones dominantes del concepto de esfera pública es que intentan conjugar una multitud de fenómenos y no obstante excluyen de ella dos áreas vitales de gran importancia: el conjunto del aparato industrial y la socializaci0n de la familia. De acuerdo con estas interpretaciones, la sustancia de la esfera pública proviene de un ámbito intermedio que no expresa ningún contexto de vida en particular, pese a que se atribuye a esta esfera pública la función de representar la totalidad de la sociedad.

La debilidad que caracteriza la práctica totalidad de las formas de la esfera pública burguesa deriva de esta contradicción: del hecho de que la esfera pública burguesa excluye intereses vitales sustanciales, y no obstante pretende representar a la totalidad. Para poder cumplir con estas pretensiones, ocurre con la esfera pública burguesa lo mismo que con el laurel en las Historias del

calendario de Brecht: el Sr. K. lo poda cada vez más perfecto y más redondo, hasta no dejar nada. Dado que la esfera pública burguesa no está suficientemente fundada en intereses vitales sustanciales, se ve en la necesidad de aliarse con los intereses más tangibles de la producción capitalista. Para la esfera pública burguesa la vida proletaria permanece como una cosa en si, algo que actúa sobre la esfera pública burguesa pero sin ser comprendida.

Raíces muy diferentes tienen las tendencias actuales de la industria de la conciencia y de la programación, de la propaganda comercial, de la actividad de la esfera pública empresarial y el aparato administrativo que, unido al proceso avanzado de producción que por sí mismo constituye la forma visible de la esfera pública recubren la esfera pública clásica como nuevas esferas públicas de producción. Su anclaje es nopúblico: estas esferas públicas de producción reelaboran la materia prima del contexto de la vida cotidiana y, frente a las formas tradicionales de la esfera pública burguesa, obtiene su potencial y su capacidad de penetración directamente de los intereses de producción capitalista. Sorteando el ámbito intermediario de la esfera pública tradicional (la esfera pública periódica de las elecciones, de la formación de la opinión pública), las nuevas esferas públicas de producción tratan de acceder directamente a la esfera privada del individuo. Es esencial que la contraesfera pública proletaria se enfrente a estas esferas públicas que están permeadas por los intereses del capital, y no se conciba a sí misma meramente como la antítesis de la esfera pública burguesa clásica.

Lo que está en juego es la experiencia política práctica de la clase obrera: ésta debe saber cómo enfrentarse a la esfera pública burguesa, a los perjuicios que ocasiona, sin permitir que sus propias experiencias dependan de los limitados horizontes de aquélla. Como forma de cristalización, la esfera pública burguesa no es de utilidad para la experiencia de la clase obrera, ni siquiera es su auténtica adversaria. Desde sus orígenes, la razón de ser del movimiento obrero ha sido

expresar políticamente los intereses proletarios en las formas pertinentes de esfera pública. Al mismo tiempo, el movimiento obrero trata de oponerse al control del Estado por parte de la clase dominante. [...] Cuando las masas luchan contra una clase dirigente que esta reforzada por su poder sobre la esfera pública, su lucha es estéril; están luchando simultáneamente contra sí mismas porque la esfera pública se constituye por las propias masas. Es difícil tomar conciencia de esto debido a que la idea de esfera pública burguesa como “La cruda ficción de que todos los procesos de toma de decisiones políticamente relevantes responden a la formación discursiva de la opinión por parte de los ciudadanos, como un derecho garantizado por la ley", ha sido ambivalente desde su génesis. La burguesía revolucionaria intentó fundir toda la sociedad en una unidad a través del enfático concepto de opinión pública, pero ello quedó en mero proyecto porque, en realidad, aunque no se expuso en términos políticos, lo que forzaba la unidad de la sociedad era la abstracción del valor fundado en la producción de mercancías. Por eso nunca se ha probado en qué medida la esfera pública mantiene unida la sociedad. Pero parece plausible que la sociedad pueda fundarse sobre otras normas que las del intercambio de mercancías y la propiedad privada. La idea de la esfera pública burguesa produjo así en las masas organizadas dentro de ella el sentimiento de una reforma y de posibles alternativas. Este fraude se repite en cada inventario político y en cada movilización de masas que se produzca dentro de las categorías de la esfera pública burguesa.

En los siglos XVII y XVIII, tras siglos de preparación de la opinión pública, la sociedad burguesa constituyó la esfera pública como una cristalización de sus experiencias e ideologías. La "dictadura de la burguesía” se articula en la fragmentación, en las formas de esta esfera pública. Si bien la revolución burguesa llevó a cabo al comienzo un exhaustivo esfuerzo por superar los límites del modo de producción capitalista, son las formas inherentes a su propia cristalización: la división de poderes, la distinción entre público y privado, entre política y producción, entre lenguaje cotidiano y formas de expresión social

admitidas, entre educación, ciencia y arte, por un lado, e intereses y experiencias de las masas, por el otro, las que traban la reformulación de la crítica social, de la contraesfera pública y de la emancipación de la mayoría de la población. Es imposible que las experiencias y los intereses del proletariado, en su más amplio sentido, puedan organizarse bajo las condiciones de esta fragmentación de todos los elementos cualitativos que componen la experiencia y la praxis social.

No tenemos la pretensión de decir en qué consiste la experiencia del proletariado. Pero la propuesta política de este libro es separar la investigación de la esfera pública y los medios de comunicación de masas de su contexto de generación espontánea, donde todo lo que se produce no es más que un vasto número de publicaciones que simplemente ejecutan variaciones de la fragmentación de la esfera pública burguesa. Lo que queremos decir con "el contexto de generación espontánea" se pone de manifiesto en la ambivalencia, generalmente opaca, de los conceptos más importantes asociados con el término clave esfera pública: opinión pública, autoridad pública, libertad de información, producción de esfera pública, medios de masas, etc. Todos estos conceptos han tenido un desarrollo histórico y expresan intereses específicos. El desarrollo contradictorio de la sociedad se ha sedimentado en la naturaleza contradictoria de esos conceptos. Saber de donde provienen y quién los emplea nos dice más sobre su contenido que una incursión en la filología o la historia de las ideas.

La esfera pública burguesa está anclada en las características formales de la comunicación; si nos concentramos en las ideas que se han concretado en su seno, se la puede describir como una progresión histórica continua. Pero, por el contrario, si tomamos su sustancia real como punto de partida, no es posible considerarla unificada en absoluto, sino como un agregado de esferas individuales que se relacionan en abstracto. La televisión, la prensa, las asociaciones y los partidos políticos, el parlamento, el ejército, la enseñanza pública, los cargos

públicos universitarios, el sistema legal, los grupos empresariales, las iglesias, la industria, están conectados sólo en apariencia en un concepto general de esfera pública. En realidad, esta idea de la esfera pública general, comprehensiva, discurre paralela a todos ellos como una simple idea, que es aprovechada de acuerdo con intereses específicos contenidos en cada esfera, especialmente por los intereses organizados del sector productivo. Comprehensivas son, en cambio, esas otras esferas del sector productivo que proceden de esferas nopúblicas, así como la amplia incertidumbre colectiva un producto colateral del modo capitalista de producción sobre la capacidad de autolegitimación de este contexto de la producción. Las dos tendencias de recubrimiento se dan cita en la esfera pública y se ligan a las formas manifiestas de la esfera pública clásica, tal como se sintetizan en el Estado y el Parlamento. Por esta razón, la decadente esfera pública clásica es todo lo contrario a una mera apariencia tras la cual uno se topara directamente con los intereses capitalistas. Esta noción es tan falsa como la suposición contraria de que dentro de esta esfera pública acumulativa la política tuviera poder para decidir en contra de los intereses capitalistas. [...]

Nuestro objetivo político en este libro es ofrecer un marco de discusión que cubra desde los conceptos analíticos de la economía política hasta las experiencias reales de los seres humanos. Esta discusión no puede elevarse a cabo exclusivamente a través de las formas que proveyeron tradicionalmente la burguesía o la esfera pública académica. Exige un trabajo de investigación para conjugar las experiencias sociales preexistentes con las recién adquiridas. Parece plausible que una investigación de este tipo deba ocuparse ante todo de los fundamentos de su propia producción, de las estructuras de la esfera pública y de los medios de comunicación de masas.

LA ESFERA PÚBLICA COMO ORGANIZACIÓN DE LA EXPERIENCIA COLECTIVA

El núcleo de nuestra investigación está constituido por las propiedades de la esfera pública en tanto valor de uso. ¿En que medida puede hacer uso la clase obrera de esta esfera? ¿Qué intereses persiguen las clases dirigentes a través de ella? Todas las formas de la esfera pública deben ser examinadas a la luz de estas preguntas.

Es difícil determinar en qué consiste el valor de uso de la esfera pública porque se trata de un concepto histórico extremadamente fluido. "El uso de los términos público y “esfera pública” delata una diversidad de sentidos en pugna. Estos derivan de fases históricas diversas y, cuando son aplicados simultáneamente a las condiciones actuales de la sociedad industrial avanzada y al Estado de Bienestar, se produce una combinación opaca”.

Existe, para empezar, un factor restrictivo que subyace al uso del término. Por "esfera pública” se entiende una "categoría que instaura de manera típica la esfera pública burguesa" (Habermas). Este sentido deriva del sistema de distribución que subyace a la esfera pública. Esta se presenta así como algo invariable: la imagen manifiesta de la esfera pública encubre la verdadera estructura social de producción y, ante todo, la historia del desarrollo de sus instituciones individuales.

Dentro de tales restricciones, la "esfera pública” fluctúa como un confuso marco de referencia.

Denota instituciones específicas, agentes, prácticas (por ejemplo: las vinculadas al ejercicio de la ley, la prensa, la opinión pública, el público, el trabajo de la esfera pública, calles y plazas públicas). Pero es también un horizonte de

experiencia social general donde se sintetiza todo lo que es real o supuestamente relevante para todos los miembros de la sociedad. En este sentido, la esfera pública es, por un lado, un asunto reservado a unos pocos profesionales (políticos, editores, representantes sindicales) y, por otro, algo que concierne a todos y que se realiza mentalmente, en una dimensión de sus conciencias. Al unirse a la constelación de intereses materiales de nuestra sociedad "postburguesa", la esfera pública fluctúa entre una fachada de legitimación susceptible de ser usada en diversas formas, y un mecanismo de control para captar los hechos que son relevantes para la sociedad. En ambas propiedades la esfera pública burguesa demuestra su carácter aparente, pero no se presenta bajo ese aspecto. Mientras persista la contradicción entre la creciente socialización del ser humano junto a la forma reducida de su vida privada, la esfera pública articulará una genuina necesidad social. Es la única forma de expresi0n que relaciona todos los miembros "privados" de la sociedad integrando sus rasgos mas socializados.

No se puede eliminar la ambigüedad aplicando definiciones. De ellas no se podría deducir la real "utilización de la esfera pública" por las masas que se organizan dentro de ella. Dicha ambigüedad tiene su origen en la estructura interna y en la función histórica de esta esfera pública. Pero es posible descartar en principio un uso incorrecto del concepto: la alternancia de una interpretación ideal por ejemplo, de la efectiva necesidad de organización pública y social a otra de la realidad de la esfera pública. No se pueden rescatar ni interpretar las formas decadentes de la esfera pública burguesa remitiendo al concepto fuerte de esfera pública que sostuvo la temprana burguesía. El hecho de que las masas se orienten necesariamente de acuerdo con un horizonte público de experiencia no introduce ninguna mejora en la esfera pública como mero sistema de normas, si es que esa necesidad no está efectivamente articulada dentro del sistema. La alternancia entre una visión idealizante y otra crítica de la esfera pública no tiene un resultado dialéctico sino ambivalente: unas veces la esfera pública se presenta como algo que se puede utilizar y otras no. Lo que debe hacerse, más bien, es

investigar simultáneamente la historia ideal de la esfera pública y la historia decadente, para poner en evidencia que ambas están sostenidas sobre idénticos mecanismos.

EL CONCEPTO DE EXPERIENCIA Y LA ESFERA PÚBLICA

“La esfera pública tiene valor de uso cuando la experiencia social se organiza dentro de ella". En la práctica de la vida y de la producción burguesas, experiencia y organización no guardan una relación específica con la totalidad de la sociedad. Son conceptos utilizados fundamentalmente de manera técnica. Las decisiones fundamentales más importantes sobre los modos de organización y de constitución de la experiencia preceden al establecimiento del modo burgués de producción. [...]

La relación de dependencia de lo privado y la esfera pública también se aplica a la manifestación social y pública del lenguaje, a la forma de comunicación social y al mismo contexto de lo público. Precisamente porque las decisiones relevantes respecto al horizonte de la experiencia y a la determinación exacta de organización de la experiencia se han tomado por anticipado, es posible disponer de la organización y de la experiencia de una manera puramente técnica. Aquí se impone una casi permanente analogía entre la producci0n universal de mercancías tal como efectivamente funciona y la conciencia de la sociedad burguesa de su propia experiencia y la organización de esa experiencia.

La abstracción del valor (en particular la división del trabajo en concreto y abstracto) es el modelo de proyección mundial que subyace a la producción de mercancías y que es reconocible en la universalización de las actividades estatales y públicas: en las leyes. Aunque la producción anárquica de mercancías está motivada por el interés privado o sea, por lo opuesto a la voluntad colectiva de la sociedad ella desarrolla modelos universalmente vinculantes. Estos modelos son confundidos con, y se interpretan como, los productos de la voluntad social, como si las relaciones fácticas, que no se conocen sino a posteriori, se basaran en el proceso de formaci0n de la voluntad social.

Las estructuras de la tradición burguesa también determinan el modo de vida y las prácticas de producción del presente, cuyas mismas clases e individuos ya no son burgueses en el sentido tradicional. Las clases medias actuales, los sectores de la clase obrera influidos por las prácticas de vida burguesas, los estudiantes, los tecnólogos, todos los sucesores de la clase burguesa culta y pudiente del siglo XIX, repiten estos modelos de organización y experiencia bajo las condiciones actuales del capitalismo tardío. La aplicación puramente técnica de estos modelos, dentro del contexto de dominación de la naturaleza y de la función social, es tan elemental como lo era en la época burguesa. Más aún, la posibilidad de un funcionamiento puramente técnico depende en alto grado de procesos de aprendizaje, de las condiciones de socialización de esos procesos de aprendizaje y sobre las decisiones sociales públicas tomadas por anticipado que subjetivamente son experimentadas como una segunda naturaleza. El carácter dialéctico y no puramente técnico de todas estas premisas solo se hace explicito retrocediendo hasta su prehistoria.

En la teoría burguesa clásica, esta estratificación múltiple está reflejada en la antítesis entre el concepto de experiencia derivado de la tradición humana y la crítica del mismo concepto en la filosofía hegeliana. "Este movimiento dialéctico

que la conciencia ejerce en sí misma, tanto en su saber como en su objeto, en la medida en que el nuevo y verdadero objeto emerge de este movimiento para la conciencia, es lo que se denomina experiencia". Este concepto dialéctico de experiencia caracteriza el comportamiento real de la sociedad burguesa como a cualquier otra sociedad, y a su experiencia, independientemente de que los sujetos empíricos de esta sociedad sean conscientes o no de esta dialéctica. En adelante se adoptará el concepto de experiencia social organizada de las definiciones de Hegel, que subyace a su vez a la obra de Marx, sin que esto quiera decir que el concepto de experiencia y de experiencia organizada (en el sentido de mediación social dialéctica de esta experiencia) jueguen sólo un papel subsidiario en el vocabulario marxista ortodoxo.

Un obrero individual independientemente del sector de la clase obrera al que pertenezca y del trabajo concreto que realice realiza "sus experiencias". El horizonte de estas experiencias es la unidad del contexto de vida proletario. Este contexto abarca los grados sucesivos de producción de las propiedades de esta mano de obra en cuanto mercancía y en cuanto valor de uso (socialización, estructura psíquica del individuo, escuela, adquisición de conocimientos laborales, ocio, medios de comunicación de masas), y un elemento inseparable de todo esto que es su intervención como mano de obra en el proceso productivo. A través de este contexto unificado el obrero "experimenta" pública y privadamente, absorbe la "sociedad como un todo", la totalidad del contexto de mistificación burguesa. Tendría que ser filósofo para entender cómo se produce su experiencia, una experiencia que es a un tiempo preorganizada y noorganizada y que, simultáneamente moldea y meramente acompaña su vida empírica. Si entendiera qué ocurre a través de él (pero está incapacitado porque todo: los medios para la formación de la experiencia, el lenguaje, la organización psíquica, las formas de comunicación y la esfera pública forman parte del contexto de mistificación burgués del fetichismo de la mercancía), incluso así no tendría ninguna experiencia, pero al menos sería capaz de analizar por qué no la tiene. Ni siquiera

los filósofos podrían producir experiencia social individualmente. [...]

Nada modificaría esta situación, ni siquiera el hecho de que el obrero fuera promovido en la jerarquía de la empresa o elegido para ocupar una posición en el sindicato o en la administración. Esta esfera pública (por ejemplo, la perspectiva de formar parte en la directiva de un partido político o de la cúpula del sindicato), que está situada a distancia del contexto de vida proletario, le proporciona experiencias nuevas, en gran medida de carácter técnico, relativas al funcionamiento de las fuerzas sociales individuales. Es posible que el obrero tenga nuevas experiencias individuales dentro de ella, pero no habrá eliminado ninguna de las barreras que limitan su estructura instintiva, al lenguaje, los modos socialmente reconocidos de comunicación. Se ha distanciado progresivamente del proceso de producción, pero tampoco es capaz, ni por si mismo ni con la ayuda de las formas de organización de las que dispone, de adquirir en medida suficiente nuevos procesos de producción que tengan por objeto, por ejemplo, producir relaciones sociales entre las personas. Después de un tiempo comprueba que arrastra dentro de sí el contexto de vida proletaria dentro del cual están fundidos su experiencia y el bloqueo de su experiencia. Así preparado, el obrero ingresa al inventario general de experiencias del movimiento obrero: tan pronto participa en la esfera pública burguesa, cuando ha ganado unas elecciones o ha tomado decisiones sindicales, se enfrenta a un dilema: sólo puede hacer uso "privado" de una esfera pública degradada a la calidad de un simple medio. La esfera pública funciona según esta regla del uso privado y no de acuerdo con las reglas que organizan las experiencias y los intereses de la clase obrera. Los intereses de los obreros aparecen en la esfera pública burguesa nada más que como un gigantesco y acumulativo "interés privado", no como un modo colectivo de producción de formas de esfera pública y de conciencia pública cualitativamente nuevas. En la medida en que los intereses de la clase obrera no están formulados ni representados como intereses genuinos y autónomos frente a la esfera pública burguesa, la traición de los individuos que representan al movimiento obrero deja

de ser un problema individual; lo que está en juego no es la fortaleza moral del individuo: es haciendo uso de los mecanismos de la esfera pública burguesa para su propia causa como dichos representantes obreros se convierten, objetivamente, en traidores a la causa que representan.

Sólo se llega a otro resultado recurriendo a una ficción: si existiese el "Obrero Colectivo" [Gesamtarbeiter] como un Sujeto real y pensante, éste se representaría el contexto de otra manera. En principio la situación de partida sería la misma: el contexto de vida proletario, los instrumentos y los medios del proceso de transformación social, la experiencia misma serían para él un contexto alienado al que no podría enfrentarse sin apartarse de su vida real [...]. Pero cualquier método, incluso el premeditadamente no dialéctico de organización de la experiencia del sujeto social productivo, proyectaría el concepto de producción de experiencia sobre la totalidad del proceso de producción sintetizada en el Sujeto: la experiencia en la producción de experiencia. [...] Esta experiencia social en proceso de autoorganización reconoce su limitación para la producción de mercancías; convierte el propio contexto de vida en objeto de producción. Esta producción tiende a una forma pública de expresión que no articula la relación dialéctica sujetoobjeto sobre la estéril antítesis del individuo pensante y la totalidad social, sino sobre el carácter de Sujeto de la experiencia social organizada. Es evidente que la organización ya no se entiende aquí de forma técnica sino dialéctica, en tanto producción de la forma del contenido de la experiencia misma.

EL CONCEPTO DE ESFERA PÚBLICA EN LA TEORÍA BURGUESA CLÁSICA

El concepto de esfera pública es originariamente uno de los caballos de batalla de la burguesía. La esfera pública surgió al ganar con Kant el rango de principio trascendental que es, por cierto, el principio de mediación entre la política

y la moral. La esfera pública es, según Kant, el principio del orden legal y, al mismo tiempo, un método de esclarecimiento; es el único medio dentro del cual puede desplegarse la política de la burguesía revolucionaria. [...]

El principio de "que únicamente la razón tiene poder", y que ésta sería resultado de un esfuerzo común de comunicación de las ideas de los miembros calificados de la sociedad, ha sido un punto cardinal de la emancipación del pensamiento político burgués desde Descartes. [...]

La esfera pública, como el medio que lleva a cabo la tarea de esta mediación colectiva, está inspirada en el modelo de la república de los sabios; también el público, compuesto por personas privadas que hacen uso de su razón, se comporta como si estuviera compuesto de sabios. [...] El pathos con el que Kant afirma el código moral, el carácter abstracto de la ley burguesa, el rígido imperativo de todas las reglas que determinan la conducta humana, es un reflejo del hecho de que la producción burguesa de mercancías se encuentra en proceso de surgimiento. La violencia interna de estos principios, incluyendo el principio de la esfera publica, radica en el hecho de que la principal batalla debe llevarse a cabo contra todas las particularidades. Todo lo que se oponga a la tendencia universalizante de la producción de mercancías debe sacrificarse a este principio. Aquí se origina la forma compulsiva de circunscribir la esfera pública, que se ejerce según el criterio de las definiciones, subordinaciones, categorizaciones. De este modo Kant excluye de la política y de la esfera pública todos aquellos sectores de la población que no participan de la política burguesa porque no pueden hacer frente a esta participación.

La reconstrucción de la esfera pública extrae toda su sustancia de la existencia de propietarios privados. Al mismo tiempo, la esfera pública no puede

sustentarse sobre las características empíricas aleatorias de los propietarios; con el objeto de establecer reglas universalmente válidas para la comunicación pública, Kant se ve forzado a negar este fundamento material sobre el que descansa la esfera pública. Lo que Kant retiene es algo ciertamente general; pero se trata de una generalidad abstracta donde faltan todos los elementos concretos del burgués que constituirían una esfera pública viva. En síntesis: Kant no puede construir la esfera pública burguesa con el sujeto empírico burgués, pero tampoco sin él. El interés de la filosofía crítica consiste en poner límites. Estos conceptos límite son, por ejemplo, la cosa en sí, la dignidad y la esfera pública como un medio para producir “la unanimidad de la política y la moral". Estos conceptos indican perspectivas del despliegue de la especie humana que esta trabada por la producci0n capitalista de mercancías empíricamente establecida.

LA ESFERA PÚBLICA BURGUESA CLÁSICA EN LA PRÁCTICA

La esfera pública burguesa no se desarrolló empíricamente en los siglos XVIII y XIX al nivel realmente concebido por Kant. Los Propietarios burgueses materia prima de la construcción kantiana no estaban interesados en la formación de la experiencia pública. Su conocimiento del mercado es privado. En relación con el Estado y la esfera pública, su principal interés consistía ante todo en la posibilidad de un efecto que redunde en sus intereses privados. Lo que para Kant era estrictamente un fin en sí, para la Sociedad burguesa real era un medio. La esfera pública ampliaba la perspectiva de apropiación para todos los sectores capitalistas: estos procuraban obtener contratos para proveer armamento poner en circulación empréstitos públicos, participar en obras públicas, apropiarse de la autoridad estatal para reforzar y proteger sus intereses de propiedad, para asegurarse una posición de avanzada en el mundo comercial y protección estatal para la expoliación colonial, con su diplomacia de cañoneras y tarifas. Para la

clase social dirigente este marco de la esfera pública no era por cierto el horizonte real de su experiencia social y de formación de opinión, sino sólo un aspecto parcial. "Tener experiencia" dentro de esta esfera pública significaba saber gobernar: un conocimiento especial del acertado aprovechamiento de la esfera pública. A este conocimiento especial corresponde la capacidad de camuflar los intereses inmediatos de un sector del capital bajo la forma de una soberanía imaginaria, de una voluntad general ficticia.

Mientras que Kant reflexiona como filósofo sobre la relación entre burguesía y esfera pública, separando la esfera pública de la realidad burguesa, la práctica burguesa procede a la inversa. Con la venta de sus mercancías entra en contacto con el mundo, en tanto que su producción se basa en la experiencia local. Si el burgués hubiera sido capaz en la práctica de tener una experiencia real del mundo, las cosas no hubieran terminado en catástrofes históricas. Desde un punto de vista subjetivo no es secundario en la causa de estas catástrofes un cálculo totalmente errado de la relación de fuerzas y de la constelación de pérdidas y ganancias a escala internacional. Pero la identificación o conexión de los intereses privados y los generales no se puede llevar tan lejos que planteen exigencias al burgués que impliquen el sacrificio de sus intereses privados. En ese caso el burgués se ve obligado a retirar de la esfera pública sus intereses, que representan la materia prima de las políticas públicas. [...]

El callejón sin salida en que se encuentra el individuo burgués cuando quiere participar en la esfera pública y en su carácter global, también se manifiesta en el hecho de que el individuo por lo general se ve obligado a delegar los intereses de proyección mundial. [...] El hecho de que su propia experiencia, que siempre se produce dentro de un marco local restringido, emerge en la esfera pública en una medida limitada, mientras que el control político y económico de la sociedad burguesa se proyecta al mundo entero, es lo que confiere a la política burguesa

desde sus orígenes su tendencia inherente a la catástrofe.

EL PROCESAMIENTO DE EXPERIENCIA SOCIAL POR LAS NUEVAS ESFERAS PÚBLICAS DE PRODUCCIÓN

La esfera pública tradicional, cuya debilidad característica reside en el mecanismo de separación de lo público y lo privado, está hoy recubierta por esferas públicas de producción industrializada que tienden a incorporar ámbitos privados, en particular el proceso de producción y el contexto de vida. [...]

1. La esfera pública clásica de los periódicos, cancillerías, parlamentos, clubes, partidos, asociaciones, se basa en un modo de producción quasi artesanal. Comparado con todo eso, la esfera pública industrializada de los ordenadores, los medios de comunicación masivos, el consorcio empresarial de los medios de comunicación, las relaciones públicas y departamentos legales de los grupos de presión y, finalmente, la realidad misma como una esfera pública transformada por la producción, representa un nivel más organizado de la producción.

2. La producción de ideología por parte de la esfera pública de producción, que permea la esfera pública clásica y el horizonte social de la experiencia, abarca, no sólo los puros intereses capitalistas tal como se articulan, por ejemplo, en los grandes grupos de presión industriales sino también los intereses de los obreros presentes en el proceso productivo, en tanto en cuanto éstos son absorbidos por el contexto capitalista. Esto representa una compleja conexión entre intereses de producción, intereses de vida y necesidades de legitimación. En este sentido, la esfera pública productiva se ve obligada a solucionar sus

contradicciones sin atenerse a los movimientos reflejos capitalistas: porque, por una parte, sigue siendo la expresión del aparato productivo en expansión; y, por otra, tiene intereses vitales involucrados dentro de él. En lugar del mecanismo de exclusión, característico de la esfera pública clásica, es típico de la esfera pública de producci0n ligada a la forma clásica, una oscilación entre la exclusión y la incorporaci0n intensiva: las relaciones fácticas que no son legitimables destruyen la esfera no pública producida; las relaciones de poder que no son legitimables por sí mismas en el proceso de producción, son cargadas con intereses generales legitimados, apareciendo así en un contexto de legitimación. La diferencia entre público y privado es sustituida [en las nuevas esferas públicas de producción industrializada] por la contradicci0n entre la presi0n ejercida por los intereses de la producción y las necesidades de legitimaci0n. El contexto del capital se enriquece y aumenta su capacidad de expansión; pero, al mismo tiempo, se reduce el repertorio de soluciones posibles para las contradicciones capitalistas. Surge así un tipo de sociedad en transformación sujeta a las relaciones capitalistas. Respecto a la esfera pública clásica, la esfera pública de producción no parece tener un mecanismo de exclusión que la aparte de sus intereses fundamentales y que la debilite. Respecto al horizonte social de experiencia, por el contrario, se repiten los mismos mecanismos de la esfera pública clásica de la producción, acumulándose mezclados los clásicos con los nuevos.

3. Cuando las demandas de la esfera pública clásica colisionan con las de la esfera pública de producción, esta última normalmente sufre una retracción. Aquí se enfrenta la pura idealidad de la esfera publica burguesa a la compacta materialidad de la nueva esfera publica de producción. Incluso dentro de la esfera pública de producción prevalecen por lo general las demandas que tienen conexión más directa con los intereses de obtención de beneficio o aquellas que son capaces de abarcar un mayor contexto de vida dentro de sí. Los puntos de contacto entre las diversas esferas públicas de producción se caracterizan por mostrar fisuras y contradicciones múltiples: entre el carácter privado de la industria

de la conciencia y la televisión como servicio público; entre los medios de comunicación de masas y la prensa, por un lado, y las actividades de la esfera pública de los grupos empresariales, por otro; entre la esfera pública estatal y los monopolios de opinión pública; entre la esfera pública de los sindicatos y la esfera pública de los grupos empresariales; etc. Cubrir estas fisuras es tarea de una rama específica de la esfera pública: y esto es necesario porque dentro de la esfera pública de producción no existe equilibrio alguno, sino una lucha para subordinar unos a otros.

4. Es función de esta esfera pública acumulativa generar acuerdos, orden y legitimación. No obstante, ella está subordinada a la primacía de las relaciones de poder que determinan la esfera pública de producción. Por este motivo la tarea de legitimación sólo puede ejecutarse y administrarse dentro de la propia esfera pública de manera distributiva, y sólo puede ser modificada superficialmente porque su verdadera historia se desarrolla en el ámbito nopúblico de la producción. Al igual que en la esfera pública clásica, pero por otros motivos, la estructura de producci0n de la esfera pública de producción, y la de la experiencia nopública ligada a ella, se separa de la imagen aparente de la esfera pública como producto terminado, tal como se la conoce públicamente en el aparato de distribución.

5. Nada cambia por el hecho de que el Estado, en cuanto síntesis de la esfera pública clásica, influya a su vez mediante su intervención sobre un sector importante del ámbito privado. Más aún, valen las mismas reglas que para la aportación del Estado a la esfera pública de producción.

6. Cualquier cambio en la estructura, cualquier movimiento dentro del sistema de legitimación de la esfera pública, deja abierta la posibilidad de una

subordinación formal de determinados sectores de la sociedad al control de otros sectores. Éste es el modo como la esfera pública opera en realidad: su utilización por parte de intereses privados que, por supuesto, se han enriquecido explotando los intereses de quienes también están comprometidos en el sector de la producción, haciéndose de ese modo imprescindibles, hace difícil incorporar en la esfera pública experiencia critica cohesiva.

7. Si la función de esta esfera pública fuera totalmente transparente, si respondiera al ideal de publicidad temprano burgués, no podría seguir operando de esta manera. Por eso todas los puntos de contacto de esta esfera pública están organizados como arcanos. La palabra clave "confidencial" impide la transmisión de experiencia social de un ámbito a otro. Este mecanismo de exclusión es más sutil ciertamente que el de la burguesía clásica, pero igualmente efectivo.

8. El sistema normativo de la esfera pública burguesa es ocupado por intereses masivos de producción hasta el punto de transformarse en un arsenal instrumental que puede ser utilizado por elementos privados.

9. Se repite en la amalgama de la esfera pública clásica y la nueva esfera pública de producción el rechazo del contexto de vida proletario tal como el es. La recepción del contexto de vida se efectúa siempre que éste se inserte bajo la forma domesticada de realización del interés de explotación. En este proceso se modifica la forma en que se articula el interés de explotación: éste se adapta a las necesidades reales, al tiempo que modela todas las necesidades reales para poder adaptarlas individualmente a su abstracta sistematización. Se produce entonces una imagen confusa en la experiencia cotidiana: el contexto de vida forma parte evidentemente de la producción y de la esfera pública, pero al mismo tiempo queda excluido porque no es reconocido en su totalidad concreta como un

todo autónomo.

10. Dice Marx que la abstracción de toda la Humanidad, incluso bajo la apariencia de la Humanidad, estaba consumada en la práctica por el proletariado del siglo XIX. La vieja o la nueva esfera pública de la sociedad burguesa sólo pueden responder con paliativos a esta situación de clases: ofrecen una apariencia de Humanidad como un producto aislado, sin que se de un cambio real en la situación de clase. Éste es el fundamento del pauperismo destructor de experiencia de la industria de la cultura. En la industria de la programación y la conciencia, pero también en la práctica pública de otras esferas de producción donde se despliega el poder y se genera ideología, la conciencia de la mano de obra se convierte en materia prima y el lugar donde estas esferas públicas se realizan. Esto no cambia la situación total de la lucha de clases, pero le añade un grado más de opacidad. La situación varía en cuanto que aquellas partes del contexto de vida, que hasta ahora no eran inmediatamente rentabilizadas por parte de los intereses capitalistas, ahora también son igualmente preorganizadas por la sociedad. El contexto de vida proletario se desintegra así en dos partes: una es reabsorbida dentro de la nueva esfera pública de producción y participa en el proceso de industrialización; la otra queda descalificada por los sistemas de producción y la esfera pública de producción que determina la sociedad. El contexto de vida proletario no pierde como tal su valor de experiencia en cuanto tal; sin embargo, la experiencia ligada a él se torna “incomprensible" en términos de comunicación social: se convierte definitivamente en experiencia privada. Los ámbitos que no comportan actividades humanas directamente necesarias para el proceso de producción y para las infraestructuras de legitimación, quedan sujetos a un empobrecimiento organizado. Al mismo tiempo, la actividad de la esfera pública, la producción de ideología y el sistema de "planificación de la existencia” en particular bajo la forma de una oferta plural de programas de ocio y de conciencia se apropian del deseo humano de una vida con sentido, así como de partes de su conciencia, como de una materia prima, con el fin de erigir una

fachada industrial de programación y legitimación: la experiencia real se escinde en dos partes que, en términos de clase, se oponen entre sí.

LA CONSTRUCCION DE EXPERIENCIA EN TÉRMINOS DE HISTORIA DE VIDA. DIVERSAS LINEAS TEMPORALES DEL PROCESO DE APRENDIZAJE

Las experiencias tienen un ritmo temporal específico que no se puede variar a voluntad si han de llegar a buen término. Por ejemplo, es imposible transferir el ritmo de tiempo que predomina en las acciones inmediatas a la formación teórica o al proceso de aprendizaje de la primera infancia. Esto no significa que estos ritmos temporales estén aislados unos de otros: por el contrario, la unidad dialéctica de estas diferentes estructuras de tiempo es el supuesto del concepto de producción de experiencia social. Estos diferentes ritmos temporales dependen del modo como los individuos y los objetos realizan experiencias, y al mismo tiempo preceden a esas experiencias: aquí se puede hablar del primado del objeto porque hay contextos objetivos que exigen determinados ritmos de tiempo de la experiencia.

La producción capitalista avanzada de mercancías sólo conoce un concepto de tiempo: el que determina la tabla de cuantificación abstracta para la producción del valor y la plusvalía como una suma de unidades de tiempo. El tiempo socialmente necesario requerido para la ejecución de un producto; el trabajo adicional que se rinde dentro de un período determinado; el tiempo de ocio, como parte residual del día, donde se impone, sin embargo, una pauta de conducta que procede de la producción: todos estos conceptos de tiempo están en el mismo plano. Es el concepto temporal de la jornada laboral que todo obrero conoce, incluso si no tiene la menor noción de los refinados métodos actuales de medición del tiempo. Este concepto de tiempo se basa en el transcurso de la propia

producción de mercancías. [...] Con la antítesis entre tradicionalismo feudal y la radical racionalidad burguesa se eliminaron hasta el tiempo y la memoria de la sociedad burguesa progresista en cuanto hipoteca irracional de la progresiva racionalización de los métodos de producción industrial. [...]

Este concepto de tiempo que escinde y fragmenta el contexto real de vida, se experimenta a su vez como la verdadera "vida", como una segunda naturaleza. Probablemente es éste el único plano donde el obrero puede experimentar inmediatamente el trasiego ligado a la mercancíafetiche: la experiencia de su vida como mera sucesión de unidades de tiempo susceptibles de ser explotadas, más un residuo que no es fácilmente explotable.

Como de aquí surge la apariencia objetiva de que todas las actividades productivas transcurren dentro de este esquema temporal, existe la tendencia a transponerlo a las demás áreas de la vida social. Esto es evidente en la parcelación de la programación de los medios de comunicación, en la división horaria o anual de los procesos educativos. Esta parcelación afecta también la fase inicial de la producción de la mercancía mano de obra en el seno de la familia. [...] A todas luces, la transposición del esquema de producción de la jornada laboral impresa a este estrato de socialización primaria no está justificada por el objeto mismo, sino que corresponde a motivos heterónomos, como puede ser la necesidad de inculcar disciplina de trabajo. Sin embargo, esto genera una contradicción que el sistema capitalista no es capaz de resolver: el hecho de que los medios disciplinarios y las finalidades heterónomas aplicadas a los intereses de la producción surte el efecto de dotar a la mano de obra de un equipo básico que los intereses capitalistas mas avanzados requieren cada vez menos. [...]

APROPIACION DE LA EXPERIENCIA MEDIATA EN LOS RITMOS DE

APRENDIZAJE DE LA EXPERIENCIA INMEDIATA

La experiencia inmediata de los seres humanos no se realiza por una simple apropiación y acumulación de conocimientos; cuando se logra, no representa un único proceso de apropiación, sino que la persona es poseída por los objetos de conocimiento en la misma medida en que ella los posee. Esta experiencia inmediata tiene una estructura compleja; es plasmada por la potencia del mundo objetivo que se le opone durante todo el ciclo de vida como una realidad objetiva, como proceso de trabajo, relación de producción y totalidad social: en cuanto mundo. El mismo contexto objetivo de vida determina la experiencia inmediata en cuanto presupuesto libidinal, actividad vitalicia de la fantasía, estructura psíquica de la personalidad individual, impronta familiar, educación infantil y procesos de autoaprendizaje: el lado subjetivo de la experiencia inmediata. “La experiencia, en relaci0n con los ritmos de aprendizaje de esa experiencia, es el punto de convergencia de la motivación, la acci0n practica y la actividad intelectual. Solo aquellas experiencias que los obreros realizan con sus formas propias de comportamiento y de conciencia, les capacitara para desarrollar sus propias formas de organización de la experiencia".

De nada les sirve a los obreros que las experiencias hayan sido formuladas ya teórica o científicamente, por ejemplo, por Hegel o Marx. En esta formulación teórica, es decir, como experiencia mediata, los obreros sólo pueden apropiarse de la experiencia si ya la han organizado parcialmente por sí mismos. Es el sentido de la frase de Marx de que no basta que el pensamiento presione sobre la realidad, sino que la realidad también debe hacer presión sobre el pensamiento; y también su afirmación de que la liberación de los obreros sólo será por obra de los propios obreros. Ellos deben reproducir el proceso de organizaci1n altamente diferenciado de la experiencia social bajo sus formas peculiares de expresi0n y de experiencia, acumulada bajo la forma poco afortunada de la teoría de la sociedad.

En nuestra opinión, esto sólo es posible en el marco de una esfera pública proletaria; o sea, en el contexto de organización autónoma de la experiencia presente en los obreros. [...]

BLOQUEO DE LA EXPERIENCIA SOCIAL EN El CONTEXTO DE VIDA PROLETARIO

El contexto de vida proletario, como forma específica de la realidad, es pluridimensional. Esta pluridimensionalidad se repite en la constelación de diferentes experiencias del tiempo. Sea lo que fuere el pasado, el presente y el futuro, nunca se descomponen en conceptos totalmente objetivos. Por eso, la reelaboración de las formas de la realidad del pasado proletario admite una forma diferente a la reelaboración de las formas de la realidad pasada de un individuo burgués, porque sólo a través de semejante reelaboración se capta la forma del presente y del futuro que no difieren de las formas de realidad pasada y futura proletaria. La forma de la realidad del obrero no se puede determinar de manera individualista, ni en el pasado ni en el futuro: el individualismo es fabricado. Todo lo que el obrero parece poseer de biografía individual es irreal, no es su realidad sino una adaptación de la realidad. Por eso es erróneo oponer la irrealidad de la fantasía proletaria a la realidad de la burguesía. Son dos niveles diferentes que, en lo tocante a la experiencia específica, no tienen nada en común (en particular respecto al concepto de realidad), más allá del hecho de ser partes de una realidad que, en su carácter de sitio en ruinas, permite el construir en dos estilos completamente diferentes.

Para la gran mayoría de los obreros, el lugar donde pasan la mayor parte de su tiempo de vigilia está determinado por un espacio de movimiento reducido y circunscrito. El espacio dividido de la fábrica les impide la percepción del conjunto.

Mientras que otros grupos, por ejemplo los jefes, los empleados, por no hablar de los directivos o del personal de seguridad, están prácticamente obligados a tener una visión panorámica de la fábrica, la actividad productiva de los obreros está sujeta a partes individuales de la maquinaria de la fábrica. En esto reside un elemento del bloqueo que impide experimentar el contexto exterior de la fábrica. La maquinaria, a la que sólo se enfrenta fragmentariamente, precisamente por eso cobra la forma de un objeto mistificado, porque no se percibe como un todo. El paso que separa esta estrecha experiencia básica, de la mistificación de la mercancía y del capital experimentados como un mecanismo ciego, es pequeño. El grado efectivo de cooperación va en sentido inverso a este modo de producción.

El enfrentamiento de los intereses de vida y los intereses del capital en la fábrica son causa de conflictos que no pueden ser completamente organizados por los directivos. [...]

Marx ha descrito la reducción de la jornada laboral a diez horas como la victoria de un principio, esto es, la victoria de la economía política del trabajo sobre la del capital. Su efecto práctico consiste ante todo en incrementar la parte del tiempo que le sobra a cada obrero cuando abandona la fábrica. El tiempo libre era necesario no sólo para la regeneración de la mano de obra, sino también para las asambleas y otras actividades políticas de los obreros. Pero este tiempo de ocio no se estructura a través de una esfera pública autónoma, sino a través del contexto de terror de la familia nuclear moderna. [...] La reducción en el ámbito del proceso de producción y de la familia lleva, hasta una cierta edad, a intentar escapar; son intentos de fuga dentro de los muros de una cárcel. El sujeto descubre los límites al que se enfrenta cualquier movimiento de emancipación o de evasión individual como mera expresión de vida individual.

Todas estas experiencias se resumen en un "principio vitalicio". La expectativa, ya transformada en "segunda naturaleza", de que la situación de dependencia y la reducción del contexto de vida es irreversible, consolida en un bloque opuesto al interés de experiencia.

Pero si todavía fuera posible conectar las experiencias desarrolladas separadamente en diferentes etapas del ciclo de vida, se llevaría a cabo otro ataque sobre la estructura proletaria, válida para casi todos los individuos subordinados a la sociedad burguesa: la destrucción de la identidad de la experiencia adquirida durante el proceso de la vida. Esta experiencia está repartida entre los niños, los adolescentes que asisten a la escuela y los adultos que se encuentran en el proceso de producción. Cada uno de estos ciclos de experiencia está escindido y enfrentado a los otros. La experiencia de la escuela niega hasta cierto punto la experiencia del niño en la familia. Para los adultos a su vez, la escuela es un trauma, la prohibición de recaer en comportamientos infantiles. De esta forma la experiencia acumulada durante el proceso completo de la vida no puede ser aprehendida en su continuidad.

Todos estos momentos conforman la situación de partida de la descalificación que afecta a la experiencia proletaria, todo lo que no es integrado por los intereses de explotación de las nuevas esferas públicas de producción. Esto priva de toda referencia a la realidad a las ya de por sí fragmentarias iniciativas. Lo que a uno le está permitido sentir, expresar, comunicar como persona real, está moldeado por los modos de interacción de la fábrica, en la vida cotidiana, y, sobre todo, por los medios de comunicación. Todo lo que es negado por esta superestructura de la experiencia exigiría ser dueño de una naturaleza extraordinariamente fuerte o de una autoconciencia infantil para resistir la presión social que enfrenta el obrero en la esfera pública, a cuya fabricación él ha contribuido de forma inconsciente y colectiva.

Esta descalificación contiene otra dimensión histórica que concierne a la experiencia total del movimiento obrero. La historia de la derrota del movimiento obrero, así como la producción de ideología en el curso de cien años de política de restauración durante los cuales, como en el caso del Nacionalsocialismo, fue parcialmente asimilada la experiencia obrera, ha creado un mecanismo de represión. Por esta razón, no es solamente las tácticas públicas de terror dirigidas contra el movimiento obrero lo que mina la articulación de la autoconcepción proletaria.

A todo este sistema general de bloqueo de la experiencia en el contexto de vida proletario bloqueo que sólo ha de ser eliminado en su conjunto, como sistema, se agrega otro difícil obstáculo que prácticamente impide una y otra vez la superación de los límites de la experiencia en la historia del movimiento obrero, en particular de los obreros organizados. Cada formación histórica particular de la esfera pública proletaria tenía la tendencia hasta ahora a autopresentarse representando la totalidad del movimiento obrero, trabando así el desarrollo de formas más maduras y comprehensivas de la esfera pública proletaria. Esto vale especialmente para ciertas formas típicas de los partidos obreros [...].

La esfera pública proletaria es, en cada uno de sus momentos, un índice del grado de emancipación de la clase obrera; tiene tantas caras como grados de madurez hay en el proceso proletario. La esfera pública proletaria no se caracteriza por la identidad de los mecanismos propios de la esfera pública burguesa y de la esfera pública de la producción que la recubren. Más aún, las formas de articulación que determinarán su desarrollo final serán con toda seguridad distintas a las de la situación de partida del contexto de vida bloqueado.

LA ACTIVIDAD DE LA FANTASÍA COMO FORMA DE PRODUCIR EXPERIENCIA AUTÉNTICA

La fuerza viva del trabajo, junto con la producción de la plusvalía que se obtiene de él, ha producido algo propio a lo largo de la historia reciente: en la fantasía. El carácter de esta actividad de la fantasía tiene múltiples aspectos. Surge como compensación imprescindible de la experiencia del proceso de trabajo alienado. La situación real, experimentada por el proletario como intolerable, genera un mecanismo de defensa que protege al yo contra la conmoción de una realidad alienada. Como la experiencia dialéctica real no puede tolerar esta realidad, el componente reprimido de la realidad presiona sobre la fantasía, donde, debido a la estructura libidinal instintiva, la fantasía no se manifiesta como pesadilla. Para transformar esta experiencia volcada a la fantasía en emancipación colectiva práctica, no basta con usar el producto de la fantasía, sino que es necesario conceptualizar teóricamente las relaciones de dependencia entre la fantasía y la experiencia de la realidad alienada; sólo así es posible retraducir la experiencia volcada en la fantasía. En su forma no sublimada, como simple contrapeso libidinal de relaciones alienadas intolerables, la fantasía es en si misma la expresión directa de esta alienación. Sus contenidos son, por lo tanto, conciencia falsa. Sin embargo, por el modo como son producidos, la fantasía constituye una practica de crítica inconsciente de las relaciones alienadas.

Es evidente que esta actividad de la fantasía ha sido masivamente reprimida hasta ahora por su supuesta futilidad desde el punto de vista del principio de explotación: de los seres humanos se espera que sean realistas. Pero, justamente en los puntos donde se pone en práctica esta represión es donde los contenidos de la conciencia y de la capacidad de representación proletaria no pueden ser totalmente asimilados por la sociedad burguesa, ni simplemente subordinados a los intereses de explotación. La represión de la fantasía es la condición de su

existencia libre. Puede prohibirse, por irreal, la actividad de la fantasía, la ensoñación de la realidad; pero entonces se hace difícil influir en la dirección y el modo de producción de la fantasía. La existencia de actividad subliminal de la conciencia que representa una forma de experiencia proletaria parcialmente autónoma gracias al descrédito por parte de los intereses burgueses y por la esfera pública de la burguesía hasta el presente se encuentra amenazada actualmente porque constituiría, precisamente, la materia prima y el medio para la expansión de la industria de la conciencia.

La capacidad de la fantasía para organizar las experiencias individuales de los seres humanos queda oculta tras las estructuras de organización de la conciencia, tras las pantallas que atraen nuestra atención, por los estereotipos creados por la industria de la cultura y por el sello burgués impreso a la experiencia cotidiana. El tiempo cuantificador del proceso de producción, que no se compone más que de unidades de tiempo finalísticamente conectadas, es, por lo general, hostil a la fantasía. Pero precisamente este tiempo lineal es inoperante dentro del mecanismo temporal específico de la fantasía: "el hito temporal" [Zeitmarke] (Freud).

La actividad de la fantasía va en sentido transveral al tiempo de explotación. Su movimiento específico, según lo describe Freud, liga en cada momento impresiones presentes inmediatas, deseos pasados y deseos de cumplimiento futuro. Bajo la oposición del principio de placer y el principio de realidad, la fantasía despliega en todas las personas el mismo mecanismo que trata de asociar presente, pasado y futuro; el mecanismo en sí no es específico de una clase. Sin embargo, el material de la fantasía que se desplaza en el curso de estas asociaciones y, en particular, el grado de distorsión de estas fantasías bajo la presión del principio social de realidad y por influjo de la fragmentación del tiempo vivido, sí serían totalmente dependientes de la posición que se ocupa en el

proceso de producción. Esto determinaría también que el material de la fantasía se exprese en forma limitada o desplegada.

Es importante el hecho de que la fantasía hace referencia a una situación concreta en tres sentidos: la situación concreta donde surge un deseo, la situación concreta de la impresión presente que va a ser elaborada y la situación concretamente imaginada del cumplimiento del deseo. Pero precisamente estas situaciones son, dentro del contexto de vida proletario, "situaciones dañadas" que aparecen fragmentadas en el ciclo de vida real, mezcladas con otros momentos de la situación, movidas de un lado a otro sin consideración de la fantasía adherida a ellas. El hecho de que la fantasía se manifieste caóticamente no responde a una propiedad real de la fantasía, sino a la forma de su manifestación en situaciones que no respetan su modo de producción específico, que queda como una forma de producción reactiva: sin referencia a la realidad y que por eso reproduce la distorsión objetiva de la realidad.

Mientras que el lenguaje estandarizado y la racionalidad instrumental no traspasan el limite entre la esfera pública burguesa y proletaria, el lenguaje coloquial y la actividad de la fantasía están siempre expuestos al conflicto existente entre las dos formas de esferas publicas (entendidas como, expresión y comprehensión de la vida). El punto de sutura entre la esfera pública burguesa y la proletaria, entre la expresión burguesa y proletaria de las circunstancias de la vida cotidiana, existe, pero no como umbral espacial, temporal, lógico u objetivo (algo que se pudiera sortear mediante un acto vivo de traducción). La esfera publica proletaria excluye la esfera pública burguesa disolviendo sus elementos, en parte por destrucción, en parte por asimilación. Lo mismo pone en practica la esfera pública burguesa, en defensa de sus intereses opuestos, con cada forma de la esfera pública proletaria que no goza del respaldo de un contrapoder y que, por lo tanto, no puede rechazar el ataque. La coexistencia es imposible. Distintos centros

de cristalizaci0n de poderes proletarios pueden coexistir frente a frente con los respectivos centros burgueses dentro de una misma sociedad, pero en los puntos de contacto, colisionan: allí donde entran en contacto queda demostrada la irrealidad de su interacción. La actividad de la fantasía, que cae fuera de estos puntos de conflicto, adopta esa forma distorsionada que hasta ahora ha hecho imposible conceptualizar la ciencia, la educaci0n y la producción estética como formas organizadas de la fantasía de las masas; ni ha incorporado la fantasía, tal como se da en las masas, a las formas emancipatorias de la conciencia que corresponden al estadio de la producción industrial. De esta manera, una materia prima de la conciencia de clase: la capacidad de representación sensible fantástica, es separada de la totalidad de las relaciones sociales y en un nivel mínimo de producción, individual o de mera cooperaci0n ocasional. Los estadios avanzados de la producción excluyen a su vez esta materia prima. Al mismo tiempo, las industrias, en particular las de la conciencia y de la programación, tratan de desarrollar técnicas para recuperar la materia prima de la fantasía bajo una forma domesticada.

En la medida en que la actividad de la fantasía sigue su propio modo de producción no estructurado por el proceso de explotación es amenazada por un peligro específico: la tendencia a separarse del proceso de producción alienado y a traducirse en modos de producción sin tiempo ni historia, “que no existen ni pueden existir". Este modo de producción impediría a los obreros defender sus intereses en la realidad. [...]

Fantasía, en su sentido escindido, tal como lo recoge el lenguaje ordinario, es un producto de la burguesía [...]. Lo que desde el punto de vista de la lógica de la explotación parece particularmente difícil de controlar, el potencial residual, de deseos Incompletos, representaciones, leyes propias del funcionamiento de la actividad cerebral, que permanece desorganizado, y que se resiste a ser

incorporado dentro del esquema burgués, es rechazado por fantástico, como el vagabundo, la facultad intelectual en paro. En realidad, esta fantasía es un medio específico de producción aplicado al procedimiento de trabajo que los intereses de la explotación capitalista no perciben: a la transformación de las relaciones de los seres humanos entre sí y con la Naturaleza, y a la reapropiación del trabajo improductivo de la Humanidad a lo largo de la Historia". La fantasía tampoco es una sustancia determinada, como cuando se dice que "alguien tiene mucha fantasía", sino la que organiza la mediación: es decir, el proceso de trabajo específico que interrelaciona la estructura instintiva, la conciencia y el mundo exterior. Si esta capacidad productiva del cerebro está tan disociada que no puede seguir sus procedimientos específicos de trabajo, ello se convierte en un serio obstáculo para cualquier práctica emancipatoria; significa que no se dispone de un instrumento importante para la autoemancipación de los obreros: que supone el desarrollo de un análisis social e histórico análogo al principio de reapropiación de los contenidos reprimidos desarrollado por Freud para a la historia individual de los seres humanos. [...]

SOLIDARIDAD QUE SE PERCIBE POR LOS SENTIDOS

La necesidad de manifestaciones masivas, de proximidad física en que se expresa el nivel de socialización cooperación, solidaridad, protección recíproca alcanzado por el proceso de producción, puede actuar en un sentido tanto emancipatorio como reaccionario. [...]

En principio, esta necesidad de proximidad física es, sin duda, la inversión del aislamiento de los individuos en sus puestos de trabajo. Esa inversión debe confirmar la existencia de relaciones humanas dentro de la situación determinada por las relaciones abstractas de la competencia37 . A esto se añade la más

antigua experiencia obrera: la concentración en fábricas. Los obreros no forman grupos, sino que son agrupados por el proceso de producción. Esto conecta con otra experiencia de la lucha obrera: ya Marx observaba que las barricadas tenían un sentido más moral que militar; salvaguardan la cohesión del grupo y desmoralizan a las tropas contrarias. Entre personas que normalmente no portan armas, sólo la masa física puede surtir algún efecto contra el ejército, la policía o los guardias de seguridad.

La necesidad de percibir la solidaridad con los sentidos es, al mismo tiempo, la reacción ante la invisibilidad del oponente. La policía, y los superiores inmediatos en el proceso de trabajo no constituyen la verdadera antítesis de los obreros: ellos no van a obtener su identidad enfrentándose a esta avanzada sino únicamente enfrentándose a la propiedad privada. En la masificación sensiblemente percibida los obreros comprueban su identidad reciproca; ¿quien sino los demás obreros pueden demostrarle que su lucha no es mera ilusión, cuando ni siquiera la destrucci0n de las fábricas suprime las relaciones de producción, su dependencia? Cuando en esta realidad comprobada surge la atmósfera de la revuelta colectiva, los obreros comienzan a hablar, hacen propuestas, entran en acción. [...]

Todo se opone en nuestra sociedad a la necesidad de comunicación física, directa y masiva: la estructura nopública de la esfera pública industrializada y la estructura de los medios de comunicación de masas. La esfera públ ica burguesa que se presenta a los obreros bajo la forma de su propia organización, le demuestra su incapacidad de expresarse autónomamente. La organización clandestina de los obreros en grupos de vanguardia no públicos, representan prácticamente lo contrario de las necesidades fundamentales aquí descritas.

EL DESEO DE SIMPLIFICACION DE LAS RELACIONES SOCIALES.

PERSONALIZACION

Con frecuencia la necesidad que el obrero tiene de orientación social se describe como conciencia dicotómica. Sin embargo esta consideración sociológica no permite separar los componentes inmersos en las necesidades profundas de los obreros, de las formas de la esfera pública burguesa que les recubre. Lo que subyace a esta necesidad es el impulso de experimentar de forma directa e inmediata. [...] Cuando los obreros no tienen una forma de expresión propia para sus intereses, por lo general echan mano de los estereotipos que la sociedad les ofrece. Esto vale también para la división del mundo en relaciones de amistad y enemistad. Pero al mismo tiempo subyace a esta necesidad una actividad del obrero que le distingue: el intento de comprender las verdaderas relaciones. Pero también esta actividad específica es contradictoria en la medida que designa efectivamente el camino por el cual la realidad debe ser comprendida, pero este camino debe buscarse a través de simplificaciones, y por lo tanto de imágenes del mundo irreales e ideológicas. [...]

Hoy existen medios para superar este contexto de bloqueo procedentes en particular de los métodos del trabajo intelectual. Diferenciación, complejidad, interacción, totalidad, etc., tal como las conciben los grandes teóricos de los movimientos obreros, son formas emancipatorias conceptuales de los intelectuales, no del proletariado. En tanto formas de la percepción intelectual, estas especialidades no son superiores por el simple hecho de que se produzca hoy un número mayor de individuos más cualificados merced a la socialización típica de la clase media y a la división del trabajo en intelectual y manual. Pero precisamente la capacidad intelectual por excelencia artificialmente potenciada: su capacidad de abstracción, es un instrumento que permite captar realidades sociales alienadas. Los intelectuales producen cortes muy abstractos en la

sociedad, pero en un modo de producción equívoco en muchos sentidos. Este modo de producción pone en evidencia que la separación del conocimiento y de los intereses colectivos, la promoción sobreprotegida de las especialidades intelectuales, en particular durante el desarrollo de la burguesía, constituye en sí misma un fenómeno de alienación. Ello se manifiesta en el lenguaje académico, en el cual la experiencia obrera está ausente de la experiencia intelectual. Además, por lo general, el trabajo de abstracción intelectual es sintético en un sentido que no conecta cooperativamente con los intereses obreros. Por este motivo, el método de trabajo intelectual no es un auxiliar inmediato. Lo sería sólo si se reestructurara en el contexto de experiencia obrera transformándose en un sentido colectivo. La necesidad que los obreros tienen de un conocimiento simplificado de las relaciones sociales hace su aparición generalmente junto con otro deseo: el deseo de personalizaci0n. Es erróneo descalificar esta necesidad como "culto a la personalidad o como una fijación autoritaria. [...]

Otras formas de expresión, como las banderas en las manifestaciones, estandartes, lemas, canciones, coros, etc., en que se manifiesta la experiencia de lucha colectiva del movimiento obrero, tienen una función análoga como formas auxiliares de identificación39. De lo que se trata con ellas es expresar un Yoideal común. Lo opuesto sería la invocación al Superyo que predomina entre las carismáticas figuras de la burguesía. [...] Si bien el uso proletario de estos símbolos o la identificación con líderes obreros sirven para la formación de un Yoideal, estos mismos símbolos y mecanismos de identificación pueden ser usados con fines opuestos: para la estabilidad del Superyo que provee la autoridad y la represión. Por eso, en las manifestaciones de identificación, especialmente en la identificación con personalidades (como Mao, Lenin, Guevara, Luxemburg, Liebknecht), lo que cuenta es la identidad del contexto de experiencia. Cuando la experiencia de esas personas expresada colectivamente conforma, con la experiencia autónoma de los manifestantes, un contexto históricamente concreto, solo entonces es posible diferenciar el Yoideal de la

fijación autoritaria del Superyo. [...]

EL "INSTINTO MATERIALISTA"

Las masas conviven con experiencias de violencia, opresión, explotación y, en general, de alienación. La reducción de las posibilidades de vida, de la libertad de movimiento, alcanza en las masas un grado de evidencia sensible. La resistencia, por lo tanto, tiene plausibilidad empírica: “eso nos amenaza como seres humanos". Este nivel de experiencia concreta vale por igual para obreros, campesinos o intelectuales. Estos grupos pueden diferenciarse mucho por sus armas, por su disciplina o por los factores de represión que sufren en sus respectivas formas de socialización, pero no por sus formas primarias de reaccionar ante la situación.

Lo importante aquí es la experiencia concreta de la falta de libertad. Cuando Hobbes habla de la libertad como el espacio de movimiento real de una persona, ello se aplica exactamente al modo de experiencia de las masas. [...]

¿Por qué este “instinto materialista" no puede ser sometido a dominación prolongadamente, ni siquiera a la dominación de la cultura burguesa? ¿A qué se debe que el instinto materialista de las masas se reaviva espontáneamente una y otra vez? Toda clase dirigente produce cosas que materializan una vida mejor. Despierta necesidades en las masas que éstas no pueden satisfacer. Obviamente, los palacios no se construyen para las masas, pero las necesidades de las masas sí se miden con ellos. Esto se articula en los cuentos infantiles sin ningún tipo de cortapisas. [...]

Las experiencias se transforman en mercancías en la medida en que puedan

reducirse a un denominador común. Todas las experiencias del proletariado son específicas. Pueden ser generalizadas pero no se dejan reducir a generalizaciones (tales como: criterios, legitimaciones, jerarquías de comportamiento revolucionario). Se producen como momentos temporalmente cualitativos. La experiencia proletaria es tan difícil de reducir porque no tiene el carácter cuantificable de las relaciones mercantiles. Cambia con cada cambio de situación. [...]

El radicalismo no es ningún tipo de experiencia. Una vez que se abandona el fundamento de la verdadera experiencia, se instaura en su lugar una jerarquía gradual de radicalismos. Al parecer, esta situación sólo puede superarse con más radicalismo. Se produce una constelación mística que sólo la supresión de esta falsa relación de radicalismos es capaz de superar, o sea, mediante el regreso a la experiencia misma. Cuando Marx dice que ser radical sólo quiere decir coger las cosas por sus raíces, y que la raíz de los hombres es el ser humano, se ve a las claras que la radicalidad del análisis y de la lucha sólo pueden profundizarse hacia abajo; es un reflejo burgués profundizar hacia arriba, hacia las ideas, las plataformas, las autoridades. El único método fiable para atravesar este velo es el “instinto materialista" de las masas. Al igual que un freno de emergencia, es capaz de detener todo el tren, como lo demuestra toda contrarrevolución.

LAS BARRERAS LINGONTICAS

Todas las formas burguesas de la esfera pública presuponen una preparación especial: verbal y mimética. En los procedimientos judiciales públicos, en el trato oficial, se espera ante todo de los participantes que manifiesten sus intereses con concisión y en un lenguaje acorde con la circunstancia oficial (por ejemplo, que se actúe con "objetividad", “de acuerdo con los requerimientos", etc.). Los discursos pronunciados en los reuniones suponen un conocimiento exacto de la situación y

de las expectativas de los asistentes; por norma, deben ser gramaticalmente correctos. Presentarse públicamente por televisión es particularmente complicado. Allí se da una presión adicional para el hablante que se ve impelido a responder a las necesidades de la cámara y del programa antes que a las del propio discurso.

Lo que perturba a cualquier persona en cada uno de estos ejemplos de la esfera pública burguesa es la forma totalmente distinta de economía del discurso que la distingue. Para la forma de expresión del obrero, la forma lógica no es la distancia más corta entre dos experiencias. Al hablar hace un retrato de la situación, toma una posición emocional dentro de ella, verifica su propio punto de vista. Este recurso de orientación una forma rudimentaria de autorreflexión y una invitación a los circundantes a hacer propuestas y cooperar en el discurso, dentro de algunas situaciones de la esfera pública como la escuela y la televisión, esta estrategia, es considerada una digresión que se rechaza de inmediato.

La economía del pensamiento, tal como lo exige la esfera pública dominante, y la flexibilidad impersonal, o sea, la capacidad de hablar en abstracto acerca de todo, son abstracciones del valor del lenguaje que dominan el lenguaje de comunicación, pero que no son en modo alguno propiedades del lenguaje. Esto es particularmente evidente en el cúmulo de normativas que supuestamente colaboran a la economía del lenguaje: no repetir palabras, ser medido con el lenguaje metafórico, hablar con frases completas, atender a la gramática, etc. El carácter restrictivo y represivo de las necesidades de expresión es evidente con los niños. De ahí en adelante, todo el sistema de reglas de la comunicación lingüística tiene como consecuencia una severa distorsión de la expresión de la experiencia porque no expresa partes esenciales del contexto de producción y de la vida (entre otras, toda la sexualidad). En la medida que está al servicio de la expresión de experiencias implica una forma de organización, pero que no encaja con la organización real de las percepciones, asociaciones y sentimientos. De allí su importancia: porque el despliegue de experiencias inmediatas requiere de la

expresión y el intercambio públicos. [...]

Alexander Kluge 40: Si hablamos del término esfera pública de oposición y con él nos referimos a un tipo de esfera pública que se transforma y expande, aumentando las posibilidades de articulación pública de la experiencia, entonces hemos de adoptar un punto de vista claro sobre el derecho a la intimidad, a la propiedad privada de la experiencia. Por ejemplo, un grupo de personas se enfrenta de forma inminente a ser desalojadas de un edificio okupado, en el número 69 de la Schumannstrasse de Frankfurt, donde efectivamente se demolieron cuatro edificios. Hacia noviembre ya sabíamos lo que iba a suceder, al igual que los okupas. Habían vivido en esta casa durante tres años y siempre haciendo planes sobre la necesidad de devolver algo a la comunidad a cambio de su okupación de la vivienda: un servicio de información para inquilinos y otro tipo de servicios. Estos planes nunca acabaron de ponerse en práctica. Poco antes del desalojo, su energía política finalmente cobra forma: se ponen manos a la obra para realizar todo aquello que no hicieron en los años previos. Queríamos filmar el desalojo e intuíamos que podría tener lugar en el momento en que toda la ciudad estuviera celebrando el carnaval. Dijimos a los okupas que queríamos comenzar a filmar antes del desalojo, porque sólo de esta forma podríamos realmente trabajar juntos. Sin embargo, respondieron: esta es nuestra lucha y no dejaremos que sea filmada por nadie que no viva en la casa y luche con nosotros. A lo que respondimos: nuestro plan de trabajo no nos permite vivir aquí, pero al menos podemos unirnos a vosotros, podemos estar allí con nuestra cámara cuando la casa vaya a ser vaciada; aunque es verdad que en tal caso no seríamos verdaderos okupas porque tenemos nuestras propias casas. A lo que respondieron: razón de más para no permitiros filmarnos, porque se trata de nuestra lucha, nos pertenece. Seguimos discutiendo, aunque sin éxito, y dijimos: no podéis reclamar la propiedad privada de vuestra lucha tal y como un empresario afirmaría la propiedad privada de su fábrica, y llamaría a los guardias de seguridad para evitar que filmásemos. ¿No os dais cuenta de que estáis

manteniendo esta misma posición en lo que se refiere a la esfera pública? ¿No veis que estáis copiando algo que el adversario puede hacer mucho mejor, es decir, producir una esfera nopública, producir relaciones de propiedad y exclusión? Quizá nos consideráis prostitutas que están en todas partes y sin embargo no pertenecen a ningún sitio: ése es exactamente nuestro oficio. No cabe dentro de nuestras posibilidades vivir en todas partes al mismo tiempo; sí fuésemos a realizar un film sobre agricultores, la situación sería la misma: no somos agricultores y aunque viviésemos como agricultores durante medio año, aún así no lo seríamos. Tan sólo porque fuésemos a trabajar a una fábrica, eso no nos convertiría en obreros, porque siempre seríamos conscientes de que, teniendo otra profesión, podríamos salir de la fábrica en cualquier momento. Como profesionales, sabemos que sólo podemos contribuir a la producción de esfera pública aceptando el grado de abstracción que implica llevar información de un lugar a otro de la sociedad, estableciendo líneas de comunicación. Sólo así podremos crear una esfera pública de oposición y al mismo tiempo expandir la esfera pública existente. Este trabajo es tan importante como la acción directa, la lucha a corto plazo.

Maus Eder. ¿No sería adecuado dejar de utilizar el término esfera pública de oposición, que procede de la época de mayo del 68, ya que nos referimos a una esfera pública en el sentido auténtico del término?

Alexander Kluge: Con ese término designamos lo opuesto a una pseudoesfera pública, es decir, una esfera pública representativa: representativa en la medida en que implica exclusiones41. [...] Concebir una esfera pública que no responda a la tipología clásica ni tampoco sea la esfera pública dominada por intereses privados, es un asunto de capital importancia: la propia condición de la política depende de ello.

La esfera pública es [...] lo que podríamos llamar la fábrica de lo político: el lugar donde se produce. Cuando este lugar de producción, el espacio donde las políticas son posibles en primer término y después comunicables, se ve atrapado entre la apropiación privada (caracterizada por intereses que ya no son públicos en un sentido auténtico) y la decadencia de la esfera pública clásica (con sus mecanismos de sustracción y exclusión), cuando esta esfera pública tiende a desaparecer, entonces su pérdida puede ser tan grave hoy como lo fue la pérdida de las tierras comunales para el agricultor de la Edad Media. En ese periodo la economía se basaba en el sistema de tres acres: un acre pertenecía a todo el mundo, otro pertenecía al señor feudal, el último pertenecía al agricultor. Este sistema sólo puede funcionar mientras exista la tierra comunal, el terreno público, que el señor intenta apropiarse. Si posee su propio acre y también la tierra comunal, entonces adquiere superioridad. Ya no necesita luchar con la espada para imponer su superioridad, controla el tercer acre y pronto tendrá también siervos. La pérdida de esa tierra significa también una pérdida de comunidad, porque si no hay tierra donde los agricultores puedan reunirse, ya no será posible desarrollar una comunidad. Lo mismo ocurre hoy, en un estadio histórico avanzado, en la propia cabeza de la gente, cuando se les priva de una esfera pública. Se origina el siguiente fenómeno: estoy sentado en mi casa y tengo suficientes razones para protestar y querer salir, pero no sé de nadie a quien comunicar mis razones, no tengo interlocutores. Así que me dirijo a algún tipo de figura sustitutiva del interlocutor, escribiendo, por ejemplo, una carta al director de un diario, y nadie me prestará atención. O apoyo mediante mi voto a un político que dice ayudarme a salir de mi impasse llevando problemas concretos al ámbito de la política internacional, haciéndome creer que por medio de este desplazamiento se van a resolver mis intereses.

Por todas estas razones, este valor de uso, este producto que es la esfera pública, es el producto más fundamental que existe. Es términos de comunidad, de lo que tengo en común con otras personas, se trata de la base de los procesos

de cambio social. Esto quiere decir que ya puedo olvidarme de cualquier tipo de política si rechazo producir esfera pública. Es ésta una exigencia de legitimidad en la cual debemos insistir para oponernos a los numerosos intereses privados, a pesar de que las decepciones que provoca la esfera pública burguesa, sus errores, negaciones y distorsiones, han llevado a numerosos grupos de izquierda a rechazar la idea de esfera pública en su conjunto. [...] Es tan importante producir esfera pública como lo es producir política, afecto, resistencia, protesta, cte. Esto quiere decir que el lugar y el ritmo de la lucha son tan importantes como la lucha en sí misma.

Ne pas plier

"No doblar: desplegar"

BRIAN HOLMES

"Reinventar la educación popular"

LUC CARTON, ANTONIO UGIDOS, MALIKA ZÉDERI, BRIAN HOLMES, GÉRARD PARISCLAVEL

no doblar: desplegar

BRIAN HOLMES

Lo encontraréis en lo alto de un edificio de ocho plantas que ofrece una vista panorámica de IvrysurSeine, uno de los "suburbios rojos" del sur de París. Dentro, el espacio es amplio, luminoso y abierto, lleno de carteles, pancartas y fotografías, mesas y sillas por todas partes, páginas impresas pegadas en la pared junto a los ordenadores que se usan principalmente para el diseño gráfico. Fuera, a cielo abierto, la azotea cubierta de césped, rodeada por muros bajos de cemento

punteados con signos: placas de esmalte azul que indican Place aux Jeunes (Plaza de los niños y niñas, o también: Haced sitio a los niños y niñas) o Regarder c`est choísir (Mirar es elegir). En el centro de este espacio, un remedo de valla de autopista en blanco y negro señala con flechas la dirección del cielo y la tierra. Destinos cósmicos.

A esta terraza que llamamos L'Observatoíre de la Ville, miles de escolares han venido a descubrir, a vista de pájaro, la ciudad y sus alrededores. Se les invita a mirar la ciudad como un todo, a ver cómo su propio hogar, barrio o escuela encajan en un mundo mucho más amplio, y a recrear una parte de éste mundo dibujando lo que quieran, en compañía de adultos de nuestra comunidad (la mujer que nos reparte el correo, un pintor, un asistente social ...). Durante mucho tiempo, las personas del colectivo Ne pas plier consideraron que este experimento con niñas y niños, iniciado por Isabel de Bary, era algo secundario, una cosa sin demasiada importancia, un poco también como la idea que tuvo Gilles Paté: los Chemins de randonnée urbains, los paseos urbanos, caminatas artísticas e informativas a través de la ciudad, con el fin de "reintroducir la historia en la geografía. Sin importancia, por ser actividades apolíticas. Pero finalmente ambas han llegado a ser parte de la vida cotidiana en la ciudad, una comunidad donde la política penetra de forma dramática o se filtra gradualmente en nuestras conversaciones, en una cena en grupo, en una asamblea para organizar una acción o al enseñar el barrio a un amigo. Otros modos de distribución.

Ne pas plier es una asociación para la producción y, sobre todo, distribución de imágenes políticas. La fundaron en 1991, al comienzo del largo ciclo de recesión social en Francia, Gérard ParisClavel (diseñador gráfico) y Marc Pataut (fotógrafo), "para que a los signos de la miseria no se sume la miseria de los signos". El objetivo, desde un principio, fue no sólo fabricar imágenes socialmente comprometidas, sino también usarlas, llevarlas a la calle, desplegar sus

significados en confrontaciones públicas, a partir de la siguiente idea: el arte es político no cuando permanece en su propio marco, sino por su modo de difusión. El arte deviene político cuando su presencia y sus cualidades estéticas son inextricables de los esfuerzos por transformar las condiciones de vida en el mundo. Pero hay otra cara de esta moneda: la política deviene artística cuando sus procesos y lenguajes dejan espacio suficiente para que pueda darse la interpretación, la emoción y la experiencia sensual. Ésta es la doble redefinición del arte y la política que Ne pas plier busca articular en cada proyecto, mediante "des images dont l`original est le múltiple”.

Una de las primeras invenciones en este sentido fue el uso táctico de la cinta adhesiva de embalaje para señalizar y apropiarse de espacios públicos durante la Guerra del Golfo, extendiéndola para definir un espacio acordonado, haciendo inmediatamente visibles las imágenes que, sostenidas en el aire, ocupan el espacio. Se ralentiza la velocidad con que se atraviesa un espacio de tránsito en la ciudad, convirtiéndolo así en un verdadero espacio público: la gente se detiene para mirar las imágenes, para leer las octavillas y lemas, compartir ideas y reinventar la democracia de un modo tan explícito que la policía no puede sino mantenerse a distancia sin rechistar. Hoy día, la asociación sigue haciendo este tipo especial de cinta señalizadora para tales acciones, pero ahora impresa con palabras sencillas que dicen mucho: RÉSISTANC-EXISTENCE. Señalizando un espacio en el presente con signos críticos que apuntan hacia un futuro mejor.

Pero la imagen que realmente cuenta en la prehistoria de Ne pas plier, y que de alguna manera es la base de esta idea de resistenciaexistencia, es URGENTCHOAMGE (urgentedesempleo), una imagen que muestra el diálogo de dos cabezas en llamas, unidas por las palabras "libertéégalitéfraternité”. Aún se usa en manifestaciones. Vino directamente de la experiencia de una persona en paro: "Es como fuego en tu cabeza: y de repente, una explosión". Lo que el artista

tuvo que hacer para fabricar esta imagen, antes de nada, fue escuchar, con el fin de encontrar el mejor camino que conectase la angustia privada y la imagen pública. Pero trazar un camino no es lo mismo que recorrerlo de verdad. Marc y Gérard cayeron en la cuenta de que la única manera de dar esta imagen a las personas en paro era salir a la calle y manifestarse con ellas una y otra y otra vez, salir en compañía de la imagen acompañando al mismo tiempo la lucha que significa, sosteniendo en alto sus imágenes artísticas al lado de, y no en lugar de, las gentes a quienes los poderes públicos ignoran. Una especie de representación directa. Ello supuso el comienzo de una colaboración continuada con la Apeis (Asociación para el empleo, información y solidaridad de las personas en paro y trabajadoras en precario), donde el rol de Ne pas plier ha sido ayudar a esta gente en su lucha por conseguir visibilidad pública, un rostro entre la multitud, una subjetividad que hable por sí misma.

"Nous ne sommes pas en trop, nous sommes en plus", reza una de las mejores consignas inventadas en colaboración con la Apeis: "No estamos de más, somos algo más". Todo está ahí, en una sola frase: cuando la sociedad no cuenta contigo, te reduce a una estadística y te descalifica, te designa con un nombre impropio; entonces no tienes otra elección que manifestar esa lógica de la desigualdad, hacerla visible para todo el mundo y recuperar tu verdadero nombre, el nombre de un ser humano que tiene el mismo derecho que los demás a compartir una sociedad humana. Esta es la manera fundamental en que se manifiesta la política del pueblo. Es la lucha de las personas sin empleo, sin hogar, sin papeles, todos los “sin", como se dice en francés: los sansculottes de hoy, la gente excluida por nuestros gobiernos e ideologías neoliberales que dan un nombre impropio a la sociedad y a la cultura: "economía". Una historia que está lejos de finalizar.

La consigna que acabo de citar fue acuñada por un sociólogo, Yves Clot;

impresa de varias formas por un artista gráfico, Gérard ParisClavel; adoptada por una asociación, la Apeis; y finalmente distribuida de mano en mano en manifestaciones, entre la gente. Acabo de explicar uno de sus numerosos significados, basándome en las ideas de un filósofo, Jacques Ranciere. Es así como Ne pas plier funciona mejor: reuniendo todo tipo de habilidades, todo tipo de pasiones, todo tipo de información, dándoles forma y después deslizándolas en la sociedad para que se difundan. Todas nuestras pequeñas pegatinas como UTOPISTE DEBOUT (Utopista en pie) o postales como ATTENTION UN SENS PEUT EN CACHER UN AUTRE (Peligro: un sentido puede ocultar otro; détournement de los avisos en los trenes: Attention un train peut en chacher un autre), son maneras de multiplicar este tipo de intercambios, dar al mayor número posible de gente la oportunidad de crear significados con signos que, aunque tengan una orientación específica, siguen abiertos, sin manipulación: justo al contrario que los signos de la publicidad, que buscan canalizar las energías vitales para inducir comportamientos inconscientes. Es en este sentido que se pueden entender las producciones gráficas de Ne pas plier como una suerte de "antidiseño". Frente al objetivo de inducir un comportamiento funcional animar al consumo, instilar ideología, como hacen casi todos los signos de producción masiva de nuestro tiempo, nuestras creaciones se muestran deliberadamente incompletas y siempre algo enigmáticas, incluso cuando nos enfrentamos a las más complejas problemáticas. Su sentido es abrir la posibilidad de mantener largas conversaciones que van mucho más lejos que las imágenes en sí, en las cuales el propio acto de tomar la palabra es tan importante con los temas que se tratan. La cultura entendida como una de las formas en que los seres humanos pueden expresar su solidaridad.

No cabe duda sobre cuál es el motivo por el que alguna gente relacionada con el arte contemporáneo se ha interesado por Ne pas plier: la naturaleza experimental y experiencial del tipo de relaciones interpersonales que fomenta, la manera en que favorece la apropiación íntima de signos de orientación colectiva.

Tal es el tipo de experimentación política que hunde sus raíces en la aspiración a construir una democracia directa que encontró expresión masiva en los años 60: la desconfianza en la representación parlamentaria, la insistencia en el compromiso individual y en los procesos de toma de decisiones locales como únicos caminos a través de los cuales era posible superar la opresión de una sociedad burocrática. Esta aspiración ha marcado una parte importante del arte contemporáneo, sea en la crítica de las representaciones visuales o en algunas prácticas que ponen el énfasis sobre la figura del espectador y la manera en que recibe y experimenta la obra. Pero el interés de la gente del arte generalmente se agota cuando se encuentran más cerca de Ne pas plier, porque algunos de los signos son ligeros, divertidos y paradójicos, como el tipo de invenciones que se abren paso en los museos actualmente; pero otros son mucho más duros y tienen que ser sostenidos a lo largo del tiempo, con todas las dificultades que entraña organizarse políticamente en luchas que el individuo no puede ganar, y a veces ni siquiera el grupo. En este sentido, Ne plas plier nos consideramos cercanos al movimiento obrero, que se remonta a mucho antes de 1968. La cuestión es: cómo sobrevivir, resistir y hacer uso de la fuerza de la solidaridad para poder transformar de verdad la manera en que las instituciones funcionan, para reducir las desigualdades presentes en las formas cotidianas de intercambio. A la luz de esta tradición, el arte significa algo así como: desplegar signos utópicos y premoniciones históricas hasta convertirlas en recreaciones prácticas de la sociedad presente.

¿Cómo podemos dar pasos concretos en esa dirección, en un presente caracterizado por sus fracturas y contradicciones, y a una escala obligadamente modesta? Ne pas plier ha tratado siempre de poner en común trabajadores sociales, artistas visuales, intelectuales y gente corriente, lo cual permite colaborar para enfrentarnos a situaciones urgentes, sin olvidar el trabajo a largo plazo. Las capacidades específicas de Ne pas plier para concebir, organizar y producir, hacen de nuestra asociación un punto de encuentro, un lugar donde las ideas,

emociones y visiones se condensan en signos visuales, que después salen de nuevo hacia fuera para así servir de estímulo a nuevas ideas, visiones y emociones. La idea es ofrecer un modelo diferente de comunicación visual, que implique no solamente un mensaje, sino también sus propios procesos de organización cooperativa y de educación continua. En este sentido, todo el trabajo de Ne pas plier busca reactualizar otra de las ideas fuertes del movimiento obrero francés: la educación popular. Esto significa: hablar sobre las condiciones de nuestra vida cotidiana, interpretarlas a partir de todas las pistas posibles que podamos recoger del pasado y del presente, y hacer efectivas tales interpretaciones a través de las luchas sociales.

La clave para que todo esto funcione de verdad consiste en instituir nuevos modelos de intercambio, incluso en los niveles más básicos y modestos. Es quizá por eso que el centro de la asociación es hoy el repertorio de imágenes que llamamos Epiceríe dartfrais, la tienda, el colmado del arte recién hecho, donde se negocian imágenes políticas asequibles a todos los bolsillos y demandas, donde se cierran tratos y se acuerdan coproducciones en cualquier ocasión que valga la pena. Dos son los principios básicos que operan en todas las imágenes que entran y salen de la Epicerie: compartir el tema y la producción. Compartir el tema quiere decir: abordar una cuestión social siempre en relación con quienes son parte implicada, fabricando una imagen o acunando una frase mediante la escucha, dándole vueltas a las ideas, para después permitir que esa imagen, una vez finalizada, despliegue sus significados por el uso y la interpretación. Coproducir significa: encontrar la manera de pagar lo que se hace, porque todo en la Epiceríe se ofrece gratuitamente, pero la cuestión que siempre surge es: ¿cuánto cuesta la gratuidad?

Aparte de la contribución personal de los miembros de la asociación, las donaciones anuales de gente que pertenece a nuestra red de apoyo y todo tipo de

trapicheos con impresores que nos echan una mano porque somos amigos: imprimen nuestros adhesivos y octavillas colándolas entre los trabajos comerciales, serigrafían nuestros carteles por la noche en centros culturales, y lo que sea, lo que sostiene Ne pas plier son las ayudas económicas de gentes de izquierda que trabajan en las instituciones culturales estatales, regionales y municipales, quienes quieren promover las ideas e ideales que expresamos. En Ne pas plier nunca hemos pensado que esto sea vendernos: más bien es un intento por seguir transformando las instituciones, haciéndolas más abiertas y más públicas. No queremos renunciar a las instituciones porque probablemente les convendría. Pero cuidado: la única forma de ganar en este juego es seguir compartiendo nuestro trabajo y nuestros temas con la gente que está fuera de las instituciones, continuar dotándonos de la libertad y los recursos necesarios para seguir nuestro camino y mantener nuestras propias conclusiones políticas. El arte político de un grupo alternativo necesariamente tiene que acabar manifestándose en la calle. Queremos seguir construyendo el gusto por el compromiso político y conseguir cada vez mayor visibilidad para un par de preguntitas que nos rondan en la cabeza, algo así como: ¿hay alternativas al capitalismo?, y si las hay ¿cómo se construyen?

Creo que estas preguntas son la mejor forma de acabar, o mejor dicho: para comenzar de nuevo. Desplegadlas, si os parece.

reinventar la educacion popular

Conversación mantenida el 30 de junio de 1999 en IvrysurSeine entre

LUC CARTON (filósofo), Antonio UGIDOS (psicólogo),

MALIKA ZÉDERI (representante de la Apeis)

y los miembros de Ne pas plier BRIAN HOLMES y GÉRARD PARISCLAVEL.

¿Que ha sido de esa utopía que se llamó "educación popular"? Hoy día, este termino designa sobre todo la formación profesional, una manera de encontrar curro. Hace cuarenta o cuarenta y cinco años, se trataba de algo completamente diferente.

Brian Holmes: En su origen, la educación popular consistía en crear otra concepción del trabajo; después, se trataba de transformar la nueva realidad del ocio de masas; en definitiva, ampliar la participación democrática, inventar una verdadera democracia popular. A Ne pas plier, es precisamente eso lo que hoy nos importa: la ampliación de la democracia. Es en las luchas por hacer valer los derechos de la gente excluida a la vez de la vida económica y de la representación política donde encontramos de nuevo el deseo de la educación popular. Lo que podemos hacer en nuestra asociación es un trabajo sobre las formas de expresión, sobre las técnicas para hacer visibles las luchas y sobre los medios para articularlas entre sí; y es por ese camino como llegamos a la necesidad de comprender la sociedad, su complejidad, su funcionamiento, para saber la mejor manera de influir en ella. Pero, al mismo tiempo, para que ese trabajo sea eficaz: por eso nos dotamos de medios propios, hacemos coproducciones, intentamos transformar las instituciones culturales, es decir, los lugares consagrados a la expresión, para hacer que admitan la expresión concreta de una conflictualidad política, que muestre los lugares reales donde el conflicto tiene lugar y que implique a las personas relacionadas con tales situaciones. Nuestra utopía hoy, es que las personas puedan educar a las instituciones.

Luc Carton: Donde yo trabajo y milito, en la fundación Travail et Université (Trabajo y Universidad), tenemos una definición de la educación popular muy

próxima a la que tú acabas de expresar: es la educación en la que el pueblo es sujeto y no objeto. Es la dimensión cultural de la acción colectiva. Por lo tanto, en términos históricos, me gusta remitirme a finales del xix, cuando una facción del movimiento obrero se pregunta si realmente quieren enviar a los hijos e hijas del pueblo a la escuela de la burguesía. Lo que esta en juego es la creaci0n de otro imaginario social, otro imaginario de la sociedad en el que se pueda constituir un sujeto colectivo. En términos científicos, eso quiere decir que haya una epistemología social contra otra epistemología. Por ejemplo, para mí, uno de los proyectos de la educación popular es contestar la idea de que exista una ciencia económica separada de la sociedad, y por lo tanto poder hacer que nazca una socioeconomia.

Desde ese momento, lo que se pone en juego a través de la invención de una economía social, es la creación de cooperativas, de mutuas y sindicatos. Así, la primera obra de la educación popular ha sido la creación de formas institucionales de lucha política a través del sindicalismo, la mutualidad, las cooperativas. Y desde ese momento no existe un movimiento cultural autónomo propiamente dicho, porque el trabajo de la cultura se concibe como una dimensión de la lucha política y de la creación socioeconómica. Esta vieja idea y esta vieja lucha es hoy para mí más que nunca un aliciente para seguir luchando, porque en los últimos veinte o veinticinco años el mismo capitalismo se ha convertido en un hecho cultural y moviliza masivamente sus propias definiciones de lo que es el conocimiento y la cultura. Por lo tanto, desde hace más de un siglo, la dimensión cultural de la lucha social y política es la dimensión esencial: la manera de tratar los problemas, construirlos de otra forma, es el reto principal.

¡EL CAPITALISMO ES CULTURA!

Brian Holmes: Pero hoy hay bloqueos que son muy evidentes. La educación popular, en su vertiente cultural, ha sido investida por poderes directamente capitalistas la publicidad, las industrias culturales, y también por el Estado, cuya intervención pudo quizá tener buenas intenciones en un comienzo pero ha provocado finalmente el efecto de imposibilitar el desarrollo de la lucha social en las instituciones, a causa de su voluntad de pacificación. De acuerdo con sus bellos discursos, las instituciones culturales deberían permitir el desarrollo de una sociedad mejor, pero en cuanto a los hechos, neutralizan todo aquello que muestra dificultades, que se enfrenta a la realidad.

Luc Carton: [...] Es necesario cuestionar la división del trabajo cultural: por una parte están quienes producen, por otra quienes transmiten, quienes difunden, y finalmente están quienes, en todas partes, consumen o utilizan. Hoy día, el problema es cómo subvertir esta división del trabajo, ponerla en cuestión. El problema no es cómo facilitar el acceso al conocimiento, sino construir conocimientos culturales diferentes en las nuevas condiciones sociales, hacer frente a lo que podríamos llamar, más allá de la crisis de representación social y política, crisis de representación cultural. ¿Como podríamos hacer cambiar esto, de forma duradera y estable, por otra representación del mundo? Me parece que imaginar cómo podríamos disponer de representaciones estables y duraderas del mundo se ha convertido en un inmenso problema.

Gérard ParisClavel. La ideología de la publicidad aporta su parte de representación del orden establecido, de relaciones sociales conformadas. Para combatir esta ilusión, tenemos que interpretar el mundo y actualizar esta interpretación en el seno de las luchas. Por ejemplo, en Ne pas plier hemos realizado un panel para las manifestaciones de las personas desempleadas de la Apeis, sobre la mundialización del capital, es decir incluyendo nociones de economía complejas. Nos pareció indispensable afrontar la complejidad, e incluso

queríamos inducir el deseo por conocerla: estamos sorprendidos del interés que ha mostrado mucha gente sin ningún tipo de conocimiento de economía, que asumen el riesgo de afrontar esta complejidad porque se encuentran en un clima de confianza, juntas en el seno de una manifestación.

LECONS DE CHOSES

Malika Zéderi: En la Apeis, el conocimiento se alcanza a través de la experiencia, aprendes de lo que te enseñan las cosas: después de una acción en la vida real, pillas el tema, reflexionas sobre él y entonces te das cuenta de por qué has actuado, sobre lo que has visto, y así sabes cómo continuar, cómo dar nuevos pasos que sean más comprensibles. Pero muchas veces le digo a Gérard: "estamos muy solos". Para llegar a recrear realmente una educación popular que sea digna de ese nombre, hay que recrear los lugares de encuentro. Eso es urgente. Si no, reventamos: necesitamos recrear redes de información que nos permitan recoger frutos, donde haya intercambio, para que podamos aprender. [...]

Gérard ParísClavel. Uno se da cuenta de que el principal handicap en los movimientos es que la experiencia se transmite en el seno de las luchas, pero eso no es suficiente en términos de enseñanza. La experiencia debería cruzarse con conocimientos teóricos. Pero los teóricos están ausentes de los movimientos. Lo que he comprendido con la Apeis es que es necesario acompañar a las imágenes al igual que a las ideas, físicamente. Hay que estar presente en el terreno de las luchas en un momento dado; habrá quienes puedan abstraerse de ellas, pero yo creo que lo interesante es hacer al menos un movimiento de ida y vuelta [entre las luchas y las teorías].

CUESTION DE ACTORES

Antonio Ugidos: Lo que intentamos hacer en la CRIPS [Centre Régional d`information et de Prévention du Sida) es educar para la salud. Las campañas ministeriales o las de los principales organismos de prevención las realizan agencias publicitarias. Estas agencias elaboran mensajes que apuntan a un objetivo concreto. En la CRIPS partimos de una base diferente: la participación. Por ejemplo, cuando intervenimos en las aulas, no se trata de hacer un curso sobre el SIDA. No partimos de unos saberes, sino de un cuestionamiento que es el propio de los jóvenes; en lugar de responder a sus preguntas desde fuera de manera científica, les reenviamos sus propias preguntas. Es el grupo el que tiene que reflexionar y encontrar respuestas. En general se piensa que la educación tiene que ver con la razón. Yo pienso que en la educación hay también placer y disfrute. Hay muchas cosas que pasan por la emoción y por el arte, por la emoción que da placer: porque una cuestión, si es excitante, si es placentera, entonces te hace reflexionar.

Aquí mismo, en Ne pas plier, convocamos un concurso de carteles: sobre un tema como el SIDA, en tres meses, nos llegaron 4717 imágenes, lo que prueba que si le pides a la gente que participe, lo harán de inmediato. Cualquier persona, en cuanto ha hecho una imagen, comienza a hablar sobre ella, la muestra a quienes tiene alrededor, a sus padres, amigos, colegas, y eso sensibiliza de otra forma que si Séguéla hace un cartel para pegarlo en la pared.

El problema de muchas imágenes publicitarias es que están tan llenas que tu no puedes ya añadir nada, nada de ti mismo. Donde hay un vacío, eso permite que cada cual pueda meter ahí cosas suyas. Una persona hizo un cartel que consistía en un marco vacío con esta frase: "SIDA: a primera vista, no hay nada que ver". Todo el mundo comprendió que esta imagen era diferente de una

imagen publicitaria. Esta persona estaba verdaderamente implicada en el tema, y nos envió una imagen de pura abstracción en la que cada cual puede volcar su interpretación, su emoción.

Gérard ParisClavel. Las diez personas cuyas imágenes seleccionamos ganaron una semana de conocimiento, de trabajo con Ne pas plier, que fue fantástica, nos hizo mucho bien. Lo que hicimos fue organizar un taller con un semiólogo, un especialista en epidemias, un historiador de arte, médicos, etc. Todas estas personas acabaron reconsiderando sus propios proyectos, se transformaron al tratar esta problemática de forma colectiva. Comíamos juntos todos los días, gente que experimentaba el conocimiento como un asunto placentero, que aceptó que el premio de un concurso fuese un tiempo de conocimiento, eso es extraordinario. Gente que progresó mediante el intercambio, guardamos un recuerdo magnífico.

Antonio Ugidos: Siempre se habla del pueblo como sujeto; yo añadiría: actor. Para nosotros, la educación consiste en ser actor de tu propia comunicación. [...] Si hay algo que tenemos que hacer y decir en términos de educación, esto es: no se hacen las cosas por la gente, sobre la gente, sino con la gente. [...]

ATREVERSE A HABLAR

Malika Zéderi: Nosotras funcionamos mucho hablando. Por ejemplo, la semana pasada, hubo un grupo que se fue de vacaciones (fíjate, los parados que se van de vacaciones)... En el grupo había una madre joven de 27 años, era la primera vez que se iba de vacaciones, con sus dos chiquillos; no tenía ni idea de lo que era pasar un día de vacaciones, no podía ni imaginárselo. Cuando vuelve al cabo de una semana, resplandeciente, me dice: “¿Sabes, Malíka? Ya comprendo

por qué me hace falta realmente encontrar un trabajo". Le pregunto por qué, y me dice: "para poder irme de vacaciones". Esta idea me pareció una locura, pero también un poco subversiva, sobre la importancia del trabajo, la importancia de la vida...

Gérard ParisClavel Lo importante es que esta joven se atreviera a expresar su punto de vista. El problema es dónde, en esta sociedad, puede tomar la palabra públicamente, en qué lugar se puede decir públicamente: " Yo, en realidad querría un curro para pagarme las vacaciones, porque son las vacaciones y no el trabajo lo que me da placer". No puede hablar en ninguna parte, excepto en el seno de una asociación de personas sin empleo. Y si un día pudiera decir lo que piensa en otra parte, entonces habría gente que querría filtrar su demanda y someterla al código mediático falsamente humanitario que nos fastidia por todos lados...

¿Cómo podemos reemplazar estas diversas técnicas de comunicación manipuladoras? ¿En el seno de qué instancias democráticas?

¿SOY YO QUIEN HA DE HACERLO?

Gérard ParisClavel: Hay una reflexión tuya Luc que me pregunto si he comprendido bien. Dices: "haría falta que los políticos electos hicieran preguntas sobre tema spolíticos a la población y que la gente a cambio atienda a las propuestas culturales". Una vez le dije esto a un político y me respondió: "¿Por qué me dices eso? Yo escucho a la gente. No paro de preguntar a la gente qué es lo que quieren, eso es la democracia". No, la democracia no es preguntar todo el rato a la gente qué quiere, eso es la renuncia a la política. ¿Pero como crees tu que los ciudadanos van a ejercer su propia responsabilidad y adoptar una posición

de autonomía en relaci0n a cualquier tema la educación de los chavales, el desempleo, su entorno, etc, si los propios representantes políticos que se supone que están ahí para eso, son un símbolo de la renuncia al pensamiento crítico?

Luc Carton: Te responderé contándote una historia. Es una historia que viví con Marc Pataut. Estábamos en AixenProvence, donde Marc había hecho un trabajo para la asociación Deux Ormes (Dos olmos). Era un reportaje fotográfico sobre la ausencia o déficit de espacio público en las afueras de Aix. Yo estaba allí el día que la exposición se mostraba a los representantes políticos y a los grupos de población. Un político se da una vuelta por la exposición y se para delante de una foto; se pone rojo de cólera. El alcalde está al lado, y le dice: “No reconozco mi barrio, estas fotos son una traición". Y después, en un momento dado, se para delante de otra foto y dice: "Mira, ¿ves? esto sí que es desagradable". Ha visto en la foto dos mujeres que se apoyan entre sí con ternura, en pie bajo la lluvia, claramente no hay ningún lugar donde puedan refugiarse ni un banco para sentarse. Y el político dice: “había puesto un techo y bancos; pero alguien se llevó un banco, así que mandé quitar los demás, porque además me lo pidieron los viejos, que decían que el ruido de succión de los besos de los jóvenes sentados en el banco era una cosa desagradable, que ensuciaban, etc. 0 sea que mandé quitar los bancos. Así que si ahora me fastidiáis con estas fotos, pues vuelvo a poner los bancos". Ese día comprendí algo. Le dije: "¿Piensa usted que su cometido es poner y quitar bancos?'. Me dice: "Sí, me han elegido para poner y quitar bancos". Le dije: "No, eso es el Antiguo Régimen, la época en que querían hacernos creer que la sociedad era simple, que las divisiones sociales eran simples, que había algunos que eran los más competentes y, como destacaban sobre los demás, se les elegía para representar al resto. Ésa es la historia que nos contaban cuando éramos pequeños. Yo pienso que su cometido no es poner y quitar bancos, su cometido es quizá hacer que los jóvenes y los viejos debatan sobre la calidad de los besos y el ruido, la succión y taly cual”. Entonces, me dice: “Ah, ya comprendo!, creo que tiene usted razón: ¡voy a convocar un referéndum!”.

"No, eso no es así". "¿Cómo que no es así?". "No, porque le saldría un tercio de los votos a favor de los besos, otro tercio en contra, y otro tercio que le trae al fresco el tema, y así no habrá avanzado usted nada, solamente habrá conseguido enmerdarse bien con su referéndum". Y entonces me dice: "¿Qué es lo que debo hacer?", y le respondo: "Proponga la estructuración de un debate público, es decir dé forma a una deliberación, una representación de lo que es el amor, de lo que es la coexistencia, de lo que es la vejez y la juventud en este barrio". Parece que lo pilló, pero entonces me pregunta: "Puede ser, ¿pero soy yo quien tiene que hacer eso"'. Le dije: "Eso podría discutirse. Quizá no sea usted quien tenga que hacerlo, pero es a usted a quien correspondería pedir que se hiciese, pedir a la gente libre que haga algo en libertad". Está claro que lo que no necesitamos es conocer la opinión inmediata, que es lo que nos dice un referéndum. Lo que tenemos que hacer es dar a luz representaciones, representaciones del amor, del otro, de la coexistencia, del espacio público. Estas representaciones, como mejor podemos construirlas, es efectivamente por medio de la acción cultural y artística, no captarlas sino construirlas, por que la experiencia hace posibles tales representaciones, pero hay que hacerlas nacer. Aquí tienes, en mi opinión, lo que debe emerger hoy como un concepto nuevo de la acción pública: gobernar es conducir las acciones colectivas pero sin buscar dominarlas.

Agorafobia

ROSALYN DEUTSCHE

"En el marco de la democracia es inconcebible un retorno al pasado"

(Claude Lefort, "Derechos Humanos y Estado de Bienestar").

¿Qué quiere decir que un espacio es "público", el espacio de una ciudad, edificio, exposición, institución u obra de arte? A lo largo de la pasada década esta cuestión ha provocado acalorados debates entre críticos de arte, arquitectos y urbanistas. Debates que cuestionan temáticas relevantes. El modo en que definimos el espacio público se encuentra íntimamente ligado a nuestras ideas relativas al significado de lo humano, la naturaleza de la sociedad y el tipo de comunidad política que anhelamos. A pesar de que existen claras divisiones a propósito de estas ideas, casi todo el mundo está de acuerdo en un punto: apoyar las cosas públicas contribuye a la supervivencia y expansión de la cultura democrática. Por lo tanto, a juzgar por el número de referencias al espacio público que encontramos en el discurso estético contemporáneo, se diría que el mundo del arte se toma la democracia en serio.

Cuando, por ejemplo, administradores del arte y funcionarios municipales proyectan las directrices para situar al "arte en los espacios públicos", utilizan rutinariamente un vocabulario que invoca principios de la democracia directa y representativa: las obras de arte ¿son para "el pueblo"?, ¿animan a la "participación"?, ¿están al servicio del "electorado"? La terminología del arte

público alude con frecuencia a la democracia en tanto forma de gobierno, pero también a un genérico espíritu democrático igualitario: ¿acaso las obras de arte público eluden el "elitismo"?, ¿son “accesibles"?

En lo que se refiere al arte público, incluso los críticos neoconservadores, para nada ajenos al elitismo en cuestiones artísticas, se encuentran siempre de lado del pueblo. Históricamente, por supuesto, los neoconservadores se han opuesto a lo que Samuel E. Huntington llamó en una ocasión el "exceso de democracia": al activismo, a las exigencias de participación política, así como a cualquier cuestionamiento de la autoridad gubernamental, moral y cultural. Tales demandas, escribió Huntington, son el legado de "la oleada democrática de los años 60”, e impiden el mandato democrático de las élites. Y cuando el gobierno se muestra abierto en exceso a dichas demandas, el resultado es una sociedad ingobernable: "Las sociedades democráticas no pueden funcionar cuando la ciudadanía no permanece pasiva”. Hoy, sin embargo, los neoconservadores protestan por un gobierno excesivo y atacan la "arrogancia" y el "egoísmo" del arte público, especialmente el arte público crítico, precisamente en nombre de la accesibilidad democrática, del acceso del pueblo al espacio público.

Las opiniones en torno a la más conocida controversia reciente en lo que se refiere al arte público, el desmantelamiento de Tilted Arc de Richard Serra en la Federal Plaza de Nueva York, al menos las opiniones de quienes se opusieron a la preservación de la escultura, también enfocaban la cuestión de la accesibilidad democrática. William Diamond, miembro del programa Arte en la arquitectura del gobierno Federal, declaró el día que Tilted Arc fue destruido: "Hoy es un día de satisfacción para el pueblo, porque ahora la plaza se devuelve al pueblo con pleno derecho". Pero quienes apoyaban la escultura, en sus testimonios durante el juicio oral que habría de decidir la suerte de Tilted Arc, también defendieron la obra bajo el estandarte de la democracia, enarbolando el derecho del artista a la libertad de

expresión o identificando el proceso judicial en sí mismo como contrario al desarrollo democrático.

Hay quienes, preocupándose asimismo por el arte público pero reacios a tomar posición en tales controversias, pretendieron resolver la confrontación entre artistas y otros usuarios del espacio mediante la recreación de procedimientos generalmente descritos como "democráticos": la "implicación comunitaria" en la selección de las obras de arte o la "integración" de las obras en los espacios que la comunidad ocupa. Puede que tales procedimientos sean necesarios, en algunos casos incluso fructíferos, pero dar por hecho que se trata de procedimientos democráticos es presumir que la tarea de la democracia no es sustentar el conflicto, sino acallarlo.

En definitiva, no hay tema más controvertido que la democracia, la cual, como muestran tan sólo estos pocos ejemplos, se puede tomar en consideración de muy variadas formas. La aparición de tal asunto en el mundo del arte forma parte de la emergencia mucho más generalizada de debates relativos al significado de la democracia que tienen lugar en diversos ámbitos del presente: en la filosofía política, los nuevos movimientos sociales, la teoría educativa, los estudios legislativos, los medios de comunicación y la cultura popular. Es por su condición de contexto de tales debates y no tan sólo porque el arte público esté situado en lugares públicos para todo el mundo accesibles, tal y como sus críticos con frecuencia afirman, que el discurso sobre el arte público desborda los límites de las arcanas preocupaciones del mundo del arte.

La cuestión de la democracia, por supuesto, viene a surgir internacionalmente a partir de la contestación a los gobiernos opresores racistas africanos, las dictaduras latinoamericanas y la versión soviética del socialismo de Estado. Con

frecuencia se pregona que dichos retos son el resultado del "triunfo de la democracia" y se equipara su existencia con las supuestas muertes del socialismo y del marxismo con el fin de utilizar la democracia como un reclamo que encubre las incertidumbres de la vida política contemporánea. Lo cual arroja dudas sobre el uso de tal retórica y pone en entredicho precisamente a la propia democracia.

La preocupación de los críticos de izquierda por las incertidumbres de la democracia se debe no sólo al descrédito en que recientemente puedan haber caído los regímenes totalitarios. Hace ya tiempo que izquierdistas de todo tipo, preocupados y preocupadas por la ceguera de los marxistas ortodoxos y del propio Marx en lo que se refiere a ideas de libertad y derechos humanos, tomaron consciencia de que el totalitarismo no es sencillamente una traición al marxismo. Las formas más fosilizadas del marxismo han mostrado tal celo en cuestionar la democracia burguesa como forma mistificada del dominio de clase capitalista e insistir en que sólo la igualdad económica garantiza una democracia verdadera o "concreta", que, como alguien escribió, han sido "incapaces de discernir entre la libertad en democracia o el servilismo en el totalitarismo". Pero el rechazo de las nociones economicistas tanto de la democracia como del totalitarismo no es por supuesto razón alguna para sentirnos satisfechos y satisfechas instaladas en el anticomunismo. Porque, tal como de forma sensata nos recuerda Nancy Fraser, "existe aún mucho que objetar a nuestra democracia realmente existente". Voces poderosas en Estados Unidos convierten con frecuencia la "libertad" y la "igualdad" en eslóganes bajo los cuales las democracias liberales de los países del capitalismo avanzado se nos muestran como sistemas sociales ejemplares, el único modelo político al que pueden optar los países que emergen de dictaduras y del socialismo realmente existente. Empero, el inexorable ascenso de la desigualdad económica en las democracias occidentales desde finales de la década de los 70 con Estados Unidos a la cabeza, el crecimiento del poder empresarial y los feroces ataques a los derechos de los grupos sociales inmolables, revelan cuan peligroso es adoptar una actitud celebratoria.

Enfrentándose a la tesis de Francis Fukuyama según la cual la lucha contra la tiranía desemboca inevitablemente en la democracia capitalista, Chantal Moufle escribe: "Hemos de reconocer, efectivamente, que la victoria de la democracia liberal debe atribuirse en mayor medida al colapso de su enemigo que a méritos propios".

Pero al mismo tiempo ha emergido una fuerza democrática compensatoria, la proliferación de nuevas prácticas políticas inspiradas por la idea de los derechos: movimientos a favor de los derechos a la vivienda, privacidad y libertad de movimiento de las personas sin hogar, por ejemplo, o los pronunciamientos favorables al derecho de gays y lesbianas a una cultura sexual pública. Con el objetivo de conseguir reconocimiento para las particularidades colectivas marginadas estos nuevos movimientos defienden y extienden derechos adquiridos, pero también propagan la exigencia de nuevos derechos basados en necesidades diferenciadas y contingentes. A diferencia de las libertades puramente abstractas, no eluden tomar en consideración las condiciones sociales de existencia de quienes los reclaman. Y lo que es más, tales nuevos movimientos, al tiempo que cuestionan el ejercicio del poder gubernamental y corporativo en las democracias liberales, se desvían de los principios que han informado los proyectos políticos tradicionales de la izquierda. Concentrándose en la construcción de identidades políticas en el seno de la sociedad y en la formación de alianzas provisionales con otros grupos, los nuevos movimientos se distancian de las soluciones globalizadoras a los problemas sociales. Asimismo, rechazan ser dirigidos por unos partidos políticos que se autoproclaman representantes de los intereses esenciales del pueblo.

A lo largo de las dos últimas décadas, determinados pensadores políticos de izquierda han buscado, por un lado, abrir espacio para estas nuevas modalidades de lucha política, y por otro, enfrentarse a la experiencia del totalitarismo. Este

doble objetivo ha movido a personas del ámbito académico como Claude Lefort, Ernesto Laclau, Chantal Moufle, Etienne Balibar, JeanLuc Nancy y Philippe LacoueLabarthe, entre otras, a renovar las teorías de la democracia. Uno de los iniciadores de tal proyecto es Lefort, filósofo político francés quien a comienzos de los años 80 planteó algunas ideas que desde entonces son clave en los debates sobre la democracia radical. El distintivo de la democracia, de acuerdo con Lefort, es la desaparición de las certezas acerca de los fundamentos de la vida social. La incertidumbre hace del poder democrático la antítesis del poder absolutista monárquico, con el cual acabó. Desde su punto de vista, la revolución política burguesa que tuvo lugar en Francia en el siglo XVIII inauguró una mutación radical de las formas de sociedad, una mutación que Lefort llama, a partir de Tocqueville, "la invención democrática". La invención democrática es indisociable de la Declaración de los Derechos del Hombre, un acontecimiento que desplazó el emplazamiento del poder. Todo el poder soberano, afirma la Declaración, reside en "el pueblo". ¿Dónde se situaba previamente? Bajo la monarquía, el poder tomaba cuerpo en la persona del rey, quien, a cambio, encarnaba el poder del Estado. Pero el poder en posesión del rey y del Estado derivaba en última instancia de una fuente trascendental: Dios, la justicia Suprema o la Razón. La fuente trascendente garante del poder del rey y del Estado lo era al tiempo del significado y unidad de la sociedad: del pueblo. La sociedad, en consecuencia, era representada como una unidad sustancial, su organización jerárquica sostenida por fundamentos absolutos.

Con la revolución democrática, sin embargo, el poder estatal deja de remitirse a una fuerza externa. Ahora deriva “del pueblo" y se localiza en el seno de lo social. Pero con la desaparición de las referencias a un origen externo del poder, también se desvanece el origen incondicional de la unidad social. El pueblo es la fuente del poder pero, al mismo tiempo, queda desposeído de su identidad sustancial en el momento democrático. Al igual que el Estado, el orden social no tiene fundamentos. La unidad de la sociedad no puede ser en adelante

representada como una totalidad orgánica en su nueva condición “puramente social", y es por tanto incierta. A partir de la democracia, el lugar de donde procede la legitimidad del poder es lo que Lefort llama "la imagen de un lugar vacío", lo cual supone un hecho sin precedentes. "A mi modo de ver, lo importante es que la democracia se instituye y sostiene por la desaparición de los indicadores de certidumbre. Inaugura una historia en la que el pueblo experimenta el carácter indeterminado de la bases del poder, de la ley y del conocimiento, así como de la base de las relaciones entre uno mismo y el otro".

La democracia, por lo tanto, conlleva una dificultad en su seno. El poder emana del pueblo pero no pertenece a nadie. La democracia abole las referencias externas del poder y refiere el poder a la sociedad. Pero el poder democrático no puede basar su autoridad en un significado inmanente de lo social. El espacio público, siguiendo a Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social se negocian: se constituyen, pero al tiempo corren siempre un riesgo. Lo que se reconoce por tanto en el espacio público es la legitimidad del debate acerca de qué es legítimo y qué es ilegítimo. Al igual que la democracia y el espacio público, el debate se inicia con la Declaración de Derechos, carentes también en sí mismos de una fuente incuestionable en el momento democrático. La esencia de los derechos democráticos se declara, no se posee. El espacio público implica una institucionalización del conflicto y, mediante una declaración de derechos sin clausurar, el ejercicio del poder se cuestiona y deviene, en palabras de Lefort, "el resultado de una impugnación controlada de las reglas establecidas"'.

La democracia y su corolario, el espacio público, surgen cuando se abandona el concepto positivo de lo social fundamentado en bases sustantivas. La identidad social se torna un enigma y es, en consecuencia, impugnable. Empero, tal y como argumentan Laclau y Mouffe, este abandono significa también que la

sociedad es "imposible", es decir, que es imposible concebir la sociedad como una entidad clausurada, ya que, a falta de una positividad sustantiva, el campo social se estructura sobre la base de relaciones entre elementos que en sí mismos no tienen una identidad esencial. La negatividad aparece de esta forma como un rasgo de toda identidad social, en tanto en cuanto la identidad surge tan sólo a través de la relación con un otro y, en consecuencia, no puede ser completa en sí misma: "La presencia del otro no permite que yo sea por completo yo mismo". La identidad se encuentra dislocada. Análogamente, la negatividad es parte de la identidad de la sociedad en su conjunto: ningún elemento de la sociedad puede unificarla ni determinar su desarrollo en solitario. Laclau y Mouffe utilizan el término antagonismo para designar la relación entre una entidad social y un exterior constitutivo que impide su completitud. El antagonismo afirma y al mismo tiempo impide la clausura social, revelando la parcialidad y precariedad, la contingencia de cualquier totalidad. El antagonismo es “la experiencia de los límites de lo social”. La imposibilidad de la sociedad no es una invitación a la desesperanza política, sino el punto de partida o "la base sin base" de una política democrática propiamente dicha. "La política existe porque existe subversión y dislocación de lo social", dice Laclau.

Quienes defiendan que el arte público es un medio de contribuir al crecimiento de la cultura democrática tienen que partir de estas consideraciones: tal será la lefortiana argumentación del presente ensayo. Indisociable de la imagen de un lugar vacío, la democracia es un concepto capaz de interrumpir la jerga democrática dominante que hoy nos envuelve. Ahora bien, la democracia conserva la capacidad permanente de cuestionar el poder y el orden social existente tan sólo si no nos distanciamos de la idea que genera el espacio público en el seno de la democracia: la incertidumbre de lo social. Instituido por la Declaración de los Derechos del Hombre, el espacio público hace extensible a todos los seres humanos la libertad que Harmah Arendt llama "el derecho a tener derechos". El espacio público expresa, en palabras de Etienne Balibar, "el carácter

esencialmente ilimitado de la democracia". Pero cuando la cuestión de la democracia se ve reemplazada por una identidad positiva, cuando sus críticos hablan en nombre del significado absoluto de lo social y no de su carácter contingente, es decir, político, la democracia sirve al propósito de imponer la aquiescencia con las nuevas formas de subordinación.

El discurso acerca de los problemas de los espacios públicos en las ciudades de Estados Unidos está dominado hoy día por la articulación de la democracia en una dirección autoritaria y se gestiona en dos tiempos fuertemente interconectados. En primer lugar, se configura un espacio público urbano unitario investido de fundamentos sustantivos. Se da por evidente que cualquier uso de los espacios públicos para fines particulares es genéricamente beneficioso, siempre que dicha utilización se base en algún tipo de fundamento absoluto: las necesidades humanas eternas, la configuración y evolución orgánica de las ciudades, el progreso tecnológico inevitable, las formas de organización social naturales o los valores morales objetivos. En segundo lugar, se afirma que dicho fundamento autoriza el ejercicio del poder estatal sobre estos espacios o el poder de entidades cuasi gubernamentales como los bussines improvement districts.

Pero esta afirmación conduce a una incompatibilidad del poder con los valores democráticos, así como a una apropiación del espacio público, por tomar en préstamo un término de Lefort. Cuando los llamados guardianes del espacio público refieren su poder a una fuente de unidad social fuera de lo social, su pretensión es ocupar, en el sentido de llenar, tomar posesión de, tomar posesión rellenando el emplazamiento del poder, que en una sociedad democrática es un lugar vacío. Para Lefort, por dejar esta cuestión bien aclarada, apropiación no designa sencillamente el ejercicio del poder o el acto de tomar decisiones sobre la utilización de un espacio. Lefort no niega la necesidad del poder o del proceso político de toma de decisiones. La apropiación es una estrategia desplegada por

un poder distintivamente no democrático que se autolegitima otorgando al espacio social un significado correcto, y por lo tanto incontestable, que deriva en su clausura.

Un ejemplo muy sencillo nos sirve para ilustrar esta estrategia de apropiación tan familiar hoy en el discurso contemporáneo sobre lo urbano, y que se difunde hoy día bajo el eslogan "calidad de vida urbana", una frase que en su uso dominante expresa una profunda antipatía hacia los derechos y el pluralismo. Formulada en singular, la calidad de vida supone la existencia de un genérico habitante de la ciudad que equivale a "el público": una identidad que, en efecto, la propia frase inventa. La universalidad de este residente urbano queda en entredicho cuando caemos en la cuenta de que quienes hacen campaña a favor de una mejora en la calidad de vida no defienden por igual todas las instituciones. Mientras los periodistas conservadores buscan con insistencia la protección de los parques municipales, no apoyan necesariamente la educación pública, por ejemplo, o las medidas para el alojamiento público. ¿Y acaso defienden siquiera con alguna convicción el carácter público de los parques?

El New York Times, ratificando en 1991 "el derecho del público a cerrar con candado un espacio público", informaba sobre el triunfo de un espacio público: Jackson Park, un minúsculo triángulo en Greenwich Village que había sucumbido al desorden. Casi un año más tarde, en un número especial del City Journal dedicado a la calidad de vida urbana, la voz de los intelectuales de la política urbanística neoconservadora corroboraba el juicio positivo del Times y, lo que es más, convertía la pequeña plaza en un símbolo del avance en la lucha en curso por restaurar el espacio público. Localizado en una zona resguardada, Jackson Park se encuentra rodeado por casas y apartamentos de clase medía alta y por un número considerable de personas que residen en la zona sin alojamiento. Tras una inversión de 1.200.000 dólares en la reconstrucción del parque, un colectivo

vecinal, Amigos de Jackson Park, un grupo que el Times considera equivocadamente la comunidad y el público, decidió echar el cierre a las flamantes entradas al parque durante las noches. El Departamento de Parques Municipales, careciendo de suficiente personal para mantener el parque cerrado, dio la bienvenida a la colaboraci0n pública en la protección del espacio público, defensa que equivalía a que las personas sin hogar fueran expulsadas de los parques municipales. "Quienes tienen las llaves anunciaba el Times están decididos a que un parque siga siendo un parque".

Lo que el Times viene a decirnos es que aquello que se decreta como espacio público está siendo defendido por sus poseedores naturales: una afirmación que invierte la secuencia real de los acontecimientos. Porque es tan sólo mediante el recurso a un argumento fuera de toda argumentación – “un parque es un parque”, y por tanto decretando a priori qué Lisos del espacio público son legítimos, como tal espacio se convierte, en primer lugar, en propiedad de un dueño: "quienes poseen las laves". Los urbanistas neoconservadores promueven de forma creciente la transformación del espacio público en espacio en propiedad la ocupación del espacio público, reconociendo que los espacios públicos son terrenos conflictivos y no armoniosos, negando, a pesar de todo, la legitimidad de las luchas por el espacio. El City Journal, por ejemplo, cuando celebra junto al Times la "solución de Jackson Park, subraya que, a pesar de que los analistas ignoran con frecuencia tales problemas, "lo que la crisis de las personas sin hogar muestra inevitablemente es la colisión de los valores creados alrededor de los espacios en litigio". Tras lo cual el City Journal elude el conflicto representando la decisión de cerrar Jackson Park como una "exigencia" de que "nuestro" espacio público se mantenga libre de "indeseables". El Journal retrata el conflicto sobre el espacio de la ciudad como una guerra entre dos fuerzas absolutas, que no políticas: los Amigos de Jackson Park, equiparados con "el público", quienes, apoyados por la administración local, representan los usos adecuados que habrán de restituir la armonía original al espacio público; y los enemigos del parque son

las gentes sin hogar que distorsionan esta armonía.

En este escenario, el reconocimiento de un conflicto garantiza la visión tranquilizadora de una sociedad sin divisiones. Se representa a quien no tiene hogar como un intruso en el espacio público, y esta imagen sostiene la siguiente fantasía de las personas residentes alojadas: que la ciudad, y el espacio social en general, son esencialmente una totalidad orgánica. Se construye la figura ideológica de la persona sin hogar como una imagen negativa creada con el fin de restaurar positividad y orden en la vida social. Para apreciar esta operación ideológica podemos evocar la consideraciones de Theodor Adorno en los años de postguerra acerca de las imágenes negativas esto es, antisemitas de los judíos. En respuesta a la entonces bien extendida idea de que el persistente antisemitismo germano podría encontrar solución familiarizando a los alemanes con los judíos "reales" verbigracia, enfatizando la contribución histórica de los judíos o concertando encuentros entre alemanes e israelíes, Adorno escribió: " Tal actividad se sostiene sobre una presunción: que el antisemitismo es algo que implica en esencia a los judíos, y que se puede combatir conociéndolos como realmente son". Por el contrario, afirma Adorno, el antisemitismo es ajeno a los judíos y propio de la economía psíquica del antisemíta. No se pueden basar los esfuerzos por atajar el antisemitismo, por consiguiente, en los efectos pretendidamente beneficiosos que tiene el enseñar cómo son los judíos "reales". Tales esfuerzos, por el contrario, han de "dirigirse contra el sujeto", escrutando las fantasías del antisemita y la imagen del judío por aquél deseada .

A partir de las consideraciones de Adorno, Slavoj Zizek analiza con brillantez la construcción del "judío" como una figura ideológica por el fascismo, un proceso que, sin ser idéntico, mantiene importantes paralelismos con las construcciones actuales de la persona sin hogar" como figura ideológica. A tal figura se atribuye el desorden, la intranquilidad y el conflicto en el sistema social, valores que, sin

embargo, no pueden ser eliminados, dado que, de acuerdo con Laclau y Mouffe, el espacio social se estructura alrededor de una imposibilidad y se escinde inevitablemente por causa de los antagonismos. Es al representar el espacio público como unidad orgánica que se percibe a la persona sin hogar como una invasión desestabilizadora, que toma cuerpo en una realidad: aquello que impide a la sociedad alcanzar su clausura. El elemento que frustra las posibilidades de que la sociedad alcance su coherencia se transforma en una negatividad en el seno de lo social, en una presencia cuya eliminación podría restituir el orden social. En este sentido, las imágenes negativas de la persona sin hogar son las imágenes de una realidad. Se convierte, tal como Zizek escribe sobre el "judío", en "un punto en el que la negatividad social como tal asume una existencia verdadera". La visión de la persona sin hogar como portadora de conflicto al espacio social busca negar que los obstáculos para alcanzar la plena coherencia residen en el propio seno de lo social. La persona sin hogar encarna la fantasía de un espacio urbano unificado que puede debe ser recuperado.

Es crucial que cuestionemos la imagen de la persona sin hogar como una irrupción en la normalidad del orden urbano, con el fin de poder reconocer que esta figura intrusa apunta al verdadero carácter de la ciudad. No es que el conflicto acontezca en un espacio urbano original o potencialmente armonioso, sino que el espacio urbano es producto del conflicto, en diversos, innumerables sentidos. En primer lugar, la carencia de fundamentos sociales absolutos "la desaparición de los indicadores de certidumbre" convierte el conflicto en distintivo inextirpable de todo espacio social. En segundo lugar, la imagen unitaria del espacio social construida por el discurso urbanístico conservador es en sí misma producto de la división, se constituye mediante la creación de un exterior. Percibir un espacio coherente es inseparable de sentir qué lo amenaza, qué se desea excluir. Por último, el espacio urbano se produce a través de conflictos socioeconómicos específicos que no pueden aceptarse para bien o para mal como simple evidencia de la inevitabilidad del conflicto, sino que, por el contrario, deben ser politizados,

interpretados como relaciones de opresión cambiantes e impugnables. Por cuanto que, como he argumentado en otro lugar, la presencia actual de personas sin hogar en los espacios públicos de Nueva York es el síntoma más agudo de las relaciones sociales desigualitarias que determinaron la configuración de la ciudad a lo largo de los años 80, un periodo en el que ésta no se desarrolló de acuerdo con las aseveraciones de quienes promovieron su revitalización [redevelopment]: no para satisfacer las necesidades naturales de una sociedad unitaria, sino para facilitar la reestructuración del capitalismo globalizador. Como forma específica del urbanismo en el capitalismo avanzado, la revitalización urbanística destruyó las condiciones de vida de las personas residentes que ya no eran necesarias en la nueva economía de la ciudad. La gentrificación de los parques jugó un papel clave en este proceso. Las personas sin hogar y los nuevos espacios públicos, tales como los parques, no son, por consiguiente, entidades diferenciadas, aquéllas irrumpiendo en la paz de éstos. Ambos son, por el contrario, producto de los conflictos espacioeconómicos que constituyen la producción contemporánea del espacio urbano.

Empero, tal y como he argumentado en otro lugar, los programas de apoyo al arte público, como brazo de la remodelación urbanística, contribuyeron a producir la imagen contraria. Bajo diversos estandartes continuidad histórica, preservación de la tradición cultural, embellecimiento cívico, utilitarismo el arte público oficial colaboró con la arquitectura y el diseño urbano en la creación de una imagen de los nuevos espacios urbanos que ocultase su carácter conflictual. Y de esta forma, ambos construyeron asimismo la figura ideológica de la persona sin hogar como portadora de conflicto, cuando en realidad se trata de un producto del mismo.

Un ejemplo de esta dinámica lo encontramos en una antología de textos del año 1992 titulada Critical Issues in Public Art. Content, Context, and Controversy [Cuestiones críticas de arte público: contenido, contexto y controversia]. Desde la

primera frase del libro las editoras anudan arte público y democracia: "El arte público, con su énfasis implícito en lo social, parece ser un género ideal para la democracia". Y prosiguen: "No obstante, desde sus comienzos, las cuestiones acerca de su forma y emplazamiento, así como sobre su financiación, han hecho del arte público más un objeto de controversia que de consenso o celebración". La conjunción sin embargo, que conecta estas dos frases, realiza un importante trabajo ideológico. Aúna democracia introducida en la primera frase y controversia introducida en la segunda en una relación de contraposición. El arte público sería democrático de no ser porque resulta controvertido, o dicho de un modo más optimista, el arte público mantiene su potencial democrático a pesar de ser controvertido. El "sin embargo" apunta hacia una regresión. El arte público parece que pudiera ser democrático, pero en cambio resulta controvertido. La controversia, por lo demás, sirve como contraste del consenso, que consiguientemente aparece como el objetivo apropiado para la democracia y que, yendo más lejos, se asocia a la celebración. Mientras que las editoras del libro, así como buena parte de los autores y autoras incluidas, acentúan e incluso valoran altamente la disensión y el antagonismo, ese uso del "sin embargo" revela una indecisión en el corazón mismo de las reflexiones sobre el arte público que tienen como presupuesto de partida el cuestionamiento del significado del espacio público. El "sin embargo" disocia la democracia del conflicto y la liga a nociones de espacio y arte público homogenizantes y orientadas al consenso. Se reconoce la existencia del conflicto pero al mismo tiempo se rechaza, un proceso fetichista cuya represión genera certidumbres sobre el significado del espacio público. Más adelante, en Critical Issues in Public Art, por ejemplo, las editoras reiteran sus presunciones universalizadoras: "El concepto mismo de arte público, definido de cualquier forma significativa, presupone un público suficientemente homogéneo y un lenguaje artístico que hable a todo el mundo".

Los discursos de la estética conservadora y liberal no están solos en absoluto a la hora de encontrar modos de abrir y cerrar de golpe la cuestión del espacio

público. Algunas de las críticas radicales más influyentes que se han hecho a estos discursos también tratan de eliminar incertidumbres. Muchos críticos culturales de izquierda, por ejemplo, buscan descubrir en la historia el origen y la esencia de la vida cívica democrática. Hay quienes sitúan las formas espaciales que supuestamente encarnan dicha vida cívica en la polis ateniense, en la república romana, en la Francia de finales del XVIII, en los primeros municipios de Estados Unidos. Esta búsqueda ha llegado a ser habitual entre teóricos izquierdistas del urbanismo y la arquitectura, quienes han forjado entre sí influyentes alianzas guiados por su oposición a los nuevos espacios públicos homogenizados, privatizados y regulados por el Estado, creados por la urbanización del capitalismo avanzado. Michael Sorkin, por ejemplo, abre su antología interdisciplinar de ensayos críticos, Variations on a Theme Park: The New American City and the End of Public Space [Variaciones sobre un parque temático: la nueva ciudad estadounidense y el fin del espacio público] con un alegato por el retorno a "los espacios familiares de las ciudades tradicionales, las calles y plazas, patios y parques" que son “nuestros grandes escenarios de lo cívico”. Sorkin concluye que en los nuevos "espacios públicos de los parques temáticos o de los centros comerciales, el discurso mismo está restringido: no hay manifestaciones en Disneylandia. El esfuerzo por reclamar la ciudad es lo mismo que la lucha por la propia democracia".

Cuando Sorkin considera el espacio público como el lugar de la actividad política más que como un dominio universal que debe ser protegido de la política, se desvía significativamente del discurso dominante sobre el espacio público. Acierta al vincular el espacio público al ejercicio de los derechos de libertad de expresión y el cuestionamiento de la actual proliferación de espacios urbanos higienizados que apenas toleran la mínima desviación sobre los usos impuestos . Pero cuando Sorkin idealiza el espacio ciudadano tradicional como el de "una urbanidad más auténtica", como un espacio esencial para las políticas democráticas, separa tales políticas de sus propios procesos históricos

constituyentes, así como nos aleja de la posibilidad de transformarlas políticamente. De acuerdo con esta perspectiva idealizadora, cualquier desviación de las disposiciones espaciales establecidas lleva inevitablemente al "fin del espacio público". La periferia de las ciudades, los centros comerciales, los medios de comunicación de masas, el espacio electrónico (incluso, para la derecha, los distritos electorales ,"extrañamente configurados"), equivalen a la muerte de la democracia.

La portada del libro Variations on a Theme Park revela ciertos problemas de estas ideas. Muestra un grupo de figuras renacentistas, hombres y mujeres que aparecen comúnmente en pinturas del cuatrochento y cincuechento, siempre situadas en las plazas públicas características de las ciudades italianas, con sus perspectivas visualmente unitarias, ortogonalmente dispuestas. Pero en la cubierta del libro, tales habitantes de un ámbito público estable se encuentran desplazados espacial y temporalmente. Con sus gestos patricios y sus ropajes sueltos intactos, se encuentran en las escaleras mecánicas de un nuevo tipo de estructura "antiurbana": podría tratarse del atrio de un hotel o un centro comercial de varias plantas, una estructura que, de acuerdo con la tesis del libro, significa "el fin del espacio público". Con el objeto de hacernos visualizar esta tesis, ofreciéndonos un telón de fondo literal para el subtítulo del libre, esta ilustración conecta la incisiva crítica que hace Sorkin del urbanismo contemporáneo con una fuerte corriente de nostalgia urbana que en efecto impregna muchos de los ensayos del libro.

Hay buenas razones para que las críticas y críticos del urbanismo renuncien a establecer tales conexiones. La más obvia, que un retorno al pasado les sitúa incómodamente cerca del discurso urbanístico conservador. Durante los años de eclosión de la reestructuración urbana, inversores inmobiliarios, preservacionistas historicistas y administradores municipales emplearon imágenes nostálgicas de la ciudad para publicitar determinados proyectos de remodelación urbana como

avances en la lucha en curso para restaurar la ciudad ideal de un pasado más o menos remoto. En Nueva York, estos proyectos se promovieron como un paso hacia el "renacimiento" de la propia ciudad, el renacimiento de una tradición urbana perdida. Se afirmaba que tales proyectos de reestructuración urbana ayudarían a resituar a Nueva York en el linaje de aquellas ciudades completamente armoniosas sostenidas en la expansión de los espacios públicos. La tradición continúa. Para Paul Goldberger, Bryant Park en Manhattan, recién renovado, supone una "experiencia fuera de la ciudad". Esta apreciación, como ocurre en muchos otros casos contemporáneos de reflexiones sobre la ciudad, implica el control del acceso de las personas sin hogar al espacio público: el parque Bryant, afirma, es un lugar que "parece que hubiera sido colocado en algún paisaje idílico muy muy lejano ".

El espacio público, según sugieren estos comentarios, no solamente es algo que no tenemos. Más aún, se trata de algo que tuvimos: un estado de plenitud perdido. Pero en tanto en cuanto se encuentra perdido, pero no muerto, podemos recobrarlo. "¿Qué ha sido de la plaza pública?", se interrogaba desde un titular del Harper Magazine en 1990, como preludio a la búsqueda de nuevos diseños urbanos que restaurasen la plaza pública: lo que el Harper llama "el gran buen lugar". ¿Y qué otra cosa retrata la cubierta de Variations on a Theme Park sino una pérdida? Podemos observar, in absentia, una zona de seguridad, un gran buen lugar del cual se nos ha desterrado: al menos a quienes nos identificamos con esos pobladores renacentistas de la ciudad a la manera de habitantes exiliados del espacio público democrático.

Tales consideraciones deberían hacernos reflexionar, pues presentan dos tipos de cuestiones que podrían ayudarnos a perfilar algunas confusas imágenes actuales del espacio público. La primera tiene que ver con la identidad concreta de las personas que se presentan en la portada del libro de Sorkin como

supuestamente ejemplares del verdadero carácter de lo público. ¿Qué grupos sociales se incluyen realmente y a cuáles se excluye de los espacios públicos urbanos del pasado cercano o remoto, que se consideran totalmente inclusivos o, cuando menos, más inclusivos que los actuales? ¿A quién se consideraba ciudadano en las "grandes escenas de lo cívico" que se presentan como perdidas? Como se pregunta el crítico cultural Bruce Robbins, "¿Para quienes fue la ciudad más pública que ahora? ¿Es que fue alguna vez una ciudad abierta al escrutinio y la participación, no digamos ya al control, de la mayoría?. Y si así fue, ¿dónde estaban los trabajadores, las mujeres, las lesbianas, los gays, los afroestadounídenses?".

Evidenciar la cuestión de quiénes han de identificarse como residentes desplazados de la plaza pública clásica no sólo nos obliga a considerar qué atributos caracterizan a las figuras que aparecen en una determinada imagen del espacio público; también dirige nuestra atención hacia quienes miran dicha imagen. Implica también una segunda cuestión, durante largo tiempo negada, en ocasiones rechazada de forma manifiesta, en los debates estéticos sobre el espacio público: la cuestión de la subjetividad en la representación. ¿De qué manera las imágenes del espacio público crean las identidades públicas que en apariencia se limitan a mostrar? ¿Cómo constituyen al sujeto espectador de acuerdo con tales identidades? Es decir, ¿de qué manera invitan al sujeto espectador a una toma de posición que a cambio le define como ser público? ¿De qué manera estas imágenes crean un "nosotros", un público, y quiénes imaginamos que somos cuando ocupamos una posición prescrita? Si, tal como he afirmado, la portada de Variations on a Theme Park muestra una plaza pública renacentista como arquetipo del espacio público, entonces ¿quiénes son aquellos cuya identidad, en el presente, se produce y refuerza mediante una imagen del espacio público ligada a los espacios tradicionales de la representación basada en la perspectiva? ¿Qué es lo público, si se equipara al punto de vista fijo, desde el cual se obtiene una visión completa, donde se sitúa el sujeto real de tales

espacios renacentistas? ¿A quién hay que desplazar para garantizar la autoridad de tal punto de referencia único? ¿Es acaso quien posee tal punto de vista realmente un ser público, el individuo que puede permanecer seguro tras el marco rectangular de su "ventana al mundo", que puede, como las figuras que aparecen en tal imagen, entrar en el espacio público y con la misma facilidad salir del mismo? ¿O podría ocurrir que el desplazamiento de este sujeto seguro no supusiera, como Sorkin sugiere veladamente, "el fin del espacio público", sino que sería precisamente el resultado de encontrarse en el espacio público, el ámbito de nuestro "estar en común" donde, como se afirma con frecuencia, nos encontramos con otros seres y tiene lugar nuestra existencia más allá de nosotros y nosotras mismas?

Las mismas cuestiones pueden aplicarse a otro discurso sobre el espacio público, estrechamente relacionado con Variations on a Theme Park: el que recientemente han abrazado numerosos críticos y críticas de arte de izquierda. Al igual que los teóricos de la arquitectura y el urbanismo, en ocasiones uniendo todos ellos sus fuerzas, algunos sectores críticos del mundo del arte han intentado rescatar el término público de las despolitizaciones conservadoras definiendo el espacio público como una arena de actividad política, y redefinen el arte público como el arte que participa en o crea por sí mismo un espacio político. A tal fin, dichos críticos y críticas han encontrado un recurso valioso en la categoría "esfera pública". Este término se utiliza vagamente para designar un ámbito de interacción discursiva acerca de los asuntos políticos. En la esfera pública, la gente asume identidades políticas.

El término inevitablemente conjura el nombre de Jürgen Habermas, cuyo libro Historia y critica de la opinión pública ofrece una recensión arquetípica de la esfera pública como ideal democrático perdido. Escrito en 1962 , el estudio de Habermas apareció en inglés por vez primera en 1989, pero sus principios básicos eran ya

familiares para muchos lectores de habla inglesa, en parte por causa de una traducción realizada en 1974 de su breve artículo de enciclopedia sobre la esfera pública. Habermas describe la esfera pública como una formación histórica específica que encuentra su primera elaboración como idea en la definición de Ilustración a cargo de Kant: el uso de la razón en el ejercicio de la crítica pública. La esfera pública, de acuerdo con Habermas, irrumpe con el advenimiento de la sociedad burguesa, que inauguró la división estricta entre los ámbitos privado y político. En la seguridad de la esfera privada, el burgués podía asegurarse las ganancias económicas sin impedimentos por parte de la sociedad o del Estado. Pero la sociedad burguesa, afirma Habermas, también dio lugar a una serie de instituciones, la esfera pública, mediante las cuales la burguesía podía ejercer el control sobre las acciones del Estado renunciando al tiempo a las aspiraciones de ejercer el mandato. En la esfera pública, un ámbito que se sitúa entre la sociedad y el Estado, una esfera en principio abierta y accesible a todo el mundo, el Estado es responsable frente a los ciudadanos. Es allí donde las personas emergen de su privacidad y dejan a un lado sus intereses privados para implicarse en asuntos de interés público, y se constituyen en un público al comprometerse en la discusión política crítica y racional. Pero de acuerdo con el punto de vista de Habermas la esfera pública entra en declive con la entrada en la misma de grupos no burgueses, el crecimiento de los medios de comunicación de masas y el ascenso del Estado de Bienestar. Tales fenómenos erosionaron la antes segura frontera entre la vida pública y la privada, que es para Habermas el origen y continúa siendo la condición para la existencia de la esfera pública.

Se podría cuestionar la tendencia homogeneizadora que se vislumbra incluso en esta somera descripción del ideal habermasiano de una esfera pública singular y unificada que trasciende las particularidades para alcanzar un consenso racional y no coercitivo. Pero por ahora limitémonos a enfatizar la existencia de otras concepciones de la esfera pública menos hostiles a las diferencias y al conflicto, menos deseosas de dar la espalda a las críticas de la modernidad y más

escépticas sobre la inocencia tanto de la razón como del lenguaje, y demos cuenta del fuerte impacto que cualquier concepción de la esfera pública ejerce sobre las ideas convencionales asumidas acerca del arte público. Porque la interpretación del arte público como un arte que opera en, o se presenta como, la esfera pública, tanto si sigue como si rechaza el modelo habermasiano, significa que un arte público, por contraste con un público artístico, no es una entidad preexistente sino que emerge a través de, es producido por, su participación en una actividad política.

Introducir el concepto de esfera pública en la crítica artística permite destruir categorizaciones dominantes del arte público. También ayuda a sortear las confusiones que infestan algunos debates críticos. Al transgredir las fronteras que convencionalmente separan el arte público del no público divisiones trazadas, por ejemplo, entre arte de interior o de exterior, entre obras de arte mostradas en instituciones convencionales y aquellas otras mostradas en la ciudad, entre arte financiado por el Estado y arte de financiación privada, la esfera pública ayuda a establecer otras distinciones que, neutralizadas por las definiciones dominantes del espacio público, son sin embargo cruciales para la práctica democrática. Al diferenciar el espacio público del ámbito estatal, por ejemplo, el concepto de esfera pública contrarresta el discurso sobre el arte público que define lo Público como la administración estatal, confinando la democracia a la idea de una forma de gobierno. La idea de esfera pública sitúa la democracia en la sociedad ante la cual la autoridad estatal es responsable. Si ligamos el espacio público a los procesos de toma de decisión política, alos derechos y a la legitimidad social, los administradores del arte tendrán más dificultades a la hora de ignorar que determinados grupos sociales se ven desplazados en los espacios públicos urbanos, al mismo tiempo que describen tales lugares como "accesibles". Además, y sobre todo, la esfera pública reemplaza las definiciones del arte público como aquel trabajo que ocupa o diseña espacios físicos dirigiéndose a públicos preexistentes, comprometiendo a la gente en discusiones políticas y haciéndola

entrar en la lucha política. Desde el momento en que cualquier lugar es potencialmente transformable en espacio público o privado, el arte público puede entenderse como un instrumento que, o bien ayuda a producir espacio público, o bien cuestiona un espacio dominado que la oficialidad decreta como público. La función del arte público es entonces, tal como afirma Vito Acconci, "hacer o romper un espacio público" .

Pero hay un efecto resultante de introducir la idea de esfera pública en los debates sobre el arte público que es abrumadoramente superior al resto en su fuerza para poner en entredicho las definiciones neutralizadoras: cuando se redefine el arte público como aquel trabajo que opera en, o a modo de, esfera publica, la hoy por hoy extendida llamada a hacer público el arte se convierte virtualmente en sinónimo de una exigencia de politización del arte. El arte que es "público" participa en, o crea, un espacio político que es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas.

Empero, como respuesta a la cuestión del espacio público, la idea de esfera pública no cumple por sí misma el mandato de salvaguardar la democracia. En efecto, la afirmación de que el espacio público es el lugar de la actividad política democrática puede hacer que se repita la misma evasión de la política que dicha afirmación busca poner en solfa. Al igual que ocurre en la defensa que los críticos del urbanismo hacen del espacio tradicional de la ciudad como un territorio en el que el discurso político tiene lugar, la afirmación anterior no nos exige necesariamente reconocer incluso al contrario: puede llevarnos a ignorar que la esfera pública política no es solamente un lugar de discurso; es también un lugar construido discursivamente. Desde el punto de vista de la democracia radical, la política no puede reducirse a algo que ocurre dentro de los límites del espacio público o de una comunidad política que sencillamente se acepta como "real". La política, como escribe Chantal Mouffe, trata de la constitución de la comunidad

política. Trata de las operaciones espaciales que producen el espacio de la política. Si la democracia significa que la comunidad política el público, nosotros, el pueblo no tiene una base absoluta, entonces el establecer los fundamentos que demarcan un espacio público político, decidir qué es legítimo y qué ilegítimo en el seno de dicho espacio, es ineludiblemente un proceso político. Se establecen diferencias y similitudes, se ejecutan exclusiones, se toman decisiones. Por mucho que la esfera pública democrática prometa apertura y accesibilidad, nunca podrá ser una comunidad política por completo inclusiva o completamente clausurada. Es, desde el comienzo, una estrategia de diferenciación, que depende de ciertas exclusiones constitutivas, de intentos por expulsar algo. El conflicto, la división y la inestabilidad, por lo tanto, no arruinan la esfera pública democrática: son sus condiciones de existencia. La amenaza proviene por el contrario de los intentos por anular el conflicto, ya que la esfera pública es democrática tan sólo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas. Cuando las exclusiones que gobiernan la constitución del espacio público democrático se naturalizan y la contestación se elimina mediante la fórmula de declarar que determinadas formas de espacios son inherentemente, eternamente o evidentemente públicas, se ha producido un proceso de apropiación del espacio público. Cuando esto ocurre, aunque se presente como equivalente del espacio político, al espacio público se le dota de una fuente de significado político que permite que sea utilizado como un arma en contra de la lucha política, en lugar de poder ser un medio para llegar a la misma.

Para poder deshacer dicha apropiación, deberíamos acercarnos a la cuestión del espacio público con un espíritu más genealógico que el que ha animado hasta ahora la estética de izquierda o las discusiones sobre temáticas urbanas. De acuerdo con Friedrich Nietszche, quien concebía el término genealogía en oposición a las concepciones decimonónicas de la Historia, recuperar sus orígenes no nos revela nada acerca del significado esencial, invariable de un concepto; lo que nos muestra es, por el contrario, que los significados se ven

condicionados, conformados por medio de las luchas. Precisamente por que la "esencia" de lo público es una figura constituida históricamente que crece y se transforma, se trata de un instrumento retórico abierto a usos diversos, incluso antagónicos, que varían de acuerdo con contextos muy variados. El origen y el propósito de un objeto de conocimiento, nos advierte Nietzsche, son dos problemas separados que se confunden con frecuencia: "La causa del origen de algo y su eventual utilidad, su uso real y su lugar en un sistema de intenciones, son mundos diferentes; todo lo que existe, habiendo cobrado existencia de cualquier manera, se puede reinterpretar una y otra vez de acuerdo con nuevas finalidades, adoptado, transformado y redirigido por algún poder superior". Ocultar la existencia de un determinado "sistema de intenciones" apelando a las verdades esenciales contenidas en el origen de lo público es una estratagema del poder autoritario que busca, pasando por alto la diferencia que hay entre los orígenes de un término y sus usos posteriores, hacer que lo público sea invulnerable a cualquier transformación. En resumen, las historias sobre el origen del espacio público no tratan del pasado: nos hablan de las reocupaciones y ansiedades que habitan en nuestros ordenes sociales presentes. Desde una perspectiva genealógica, merece la pena formular la cuestión de qué significa que el arte sea público, pero esto conlleva otra pregunta: ¿qué funciones políticas cumple la llamada a hacer el arte público, es decir, político?

Visiones públicas

La discusión acerca de la constitución, transformación y utilización de lo público no es nueva, ni mucho menos, en el discurso del arte público, pero sí lo es el dirigirla a una redefinición crítica del mismo. Desde los años 80 la crítica de arte de izquierda ha intentado replantear el debate estético acerca del arte y lo público abandonando valoraciones normativas del concepto de público, en favor de un análisis funcional que examine el uso del mismo en su particularidad histórica. Ya en 1987 Craig Owens apuntó lo maleable que puede ser el concepto, para concluir

que "saber quién define, manipula y saca provecho de lo público es la cuestión central en cualquier discusión actual sobre la función pública del arte". Owens analizaba el modo en que la retórica sobre el "bien público" y la "protección de la cultura para el público" había sido históricamente una excusa para el imperialismo moderno. Utilizando como ejemplo las inversiones de los Rockefeller en América Latina, Owens demostraba que son aquellos individuos que representan a los poderes económicos más implicados en la destrucción de otras culturas, con el fin de atraerlas a la esfera del capitalismo, los mismos que han coleccionado antropológicamente los artefactos de tales culturas con el fin de preservarlas para el público.

En los años 80, yo misma denuncié de un modo similar la retórica del bien público como modo de enmascarar la especulación urbanística . La postura de Owens, como la mía, formaba parte de un esfuerzo más amplio protagonizado por sectores críticos del mundo del arte por redefinir lo público, de manera que pudiera ser contrapuesto a dos importantes tendencias del mundo del arte: la privatización masiva a través de la eclosión del mercado del arte y la reducción drástica de las subvenciones públicas, por un lado , y el crecimiento de una nueva industria de arte público como arma estética al servicio de políticas urbanas opresivas, por otro. Owens y yo defendimos el papel del arte como una posible esfera pública política que pudiera oponerse a lo que considerábamos un punto central del discurso conservador sobre lo público, impulsado por fuerzas que se benefician de la destrucción de espacios públicos y culturas que aparentemente pretenden proteger. Se preguntaba Owens "si la cultura no debe ser protegida precisamente de aquellos cuyo negocio es proteger la cultura".

Hoy, sin embargo, el sector crítico del arte no puede permitirse formular su postura acerca de lo que constituye el "verdadero" arte público mediante la mera exposición de las relaciones de dominación que se esconden tras las posiciones

liberales o conservadoras; del mismo modo que la izquierda no puede limitar su crítica de la democracia a desvelar las mistificaciones de la democracia burguesa, mientras sigue ignorando el potencial autoritario que se esconde bajo sus propias ideas de lo que es la "verdadera" democracia. Ello implicaría suponer que el espacio público sólo necesita ser liberado de los conservadores y liberales que lo han secuestrado a sus propietarios legítimos. La historia del pensamiento social radical nos muestra que ello no seria sino una nueva apropiación de lo público. La izquierda no se ha limitado a representar el verdadero significado del espacio público, sino que también "ha manipulado y sacado provecho de "lo público", según Nancy Fraser, quien sostiene que los términos "público" y "privado" han sido instrumentos enormemente poderosos "utilizados con frecuencia para deslegitimar una serie de valores, temas y puntos de vista, valorar otros... y restringir por tanto el universo de debate público legítimo". La crítica artística de izquierda necesita plantearse también qué y a quienes recluye en el ámbito de lo privado mediante su uso del término público. Ya se ha convertido en un lugar común afirmar una concepción crítica del arte en la esfera pública, y como esfera pública, frente a las concepciones celebratorias del "arte en los espacios públicos"; pero ello no agota otros posibles debates en torno a las implicaciones que tiene el acercar la palabra público a la palabra arte.

Yo propongo un replanteamiento del debate, y ello sin pretender de ningún modo dejar en un segundo plano el posicionamiento crítico anterior, sino con el fin de defender un nuevo acercamiento genealógico al significado de lo público en el arte, a mi modo de ver no menos urgente. En vez de enfrentar, como es habitual, la posición del arte público crítico frente a aquellas otras de carácter complaciente, voy a exponer el encuentro entre dos acontecimientos, ambos de carácter crítico, que tuvieron lugar en la comunidad artística neoyorkina en los 80. El primero es la exposición titulada Public Visi0n [Visión pública] celebrada en 1982, y la segunda, una conferencia del historiador del arte Thomas Crow pronunciada en la Dia Art Foundation de Nueva York en 1987 dentro de una mesa redonda sobre 'La esfera

pública cultural'. Mediante esta contraposición espero sacar a la luz algunos aspectos soterrados en el debate actual sobre la dimensión pública del arte. Las obras expuestas en Visión pública representan un tipo de arte que muchos considerarían poco relevante e incluso inoportuno en la labor de "crear lo público en el arte". Tal juicio está implícito en una visión de la esfera pública cuya construcción Crow presenta como el culmen de la función pública del arte. Mi punto de vista es justo el contrario. Tal como sugiere el título de la exposición, un arte como el que se mostró en Visión pública ha formado parte del proyecto de expandir, y no de poner en peligro, el espacio público. Los temas que este arte pone sobre la mesa son vitales para la democracia, siendo así que las definiciones de una esfera pública que rechacen tales cuestiones están revelando su hostilidad frente a la riqueza agonística que debe caracterizar la vida pública.

Visión pública fue organizada por Gcetchen Bender, Nancy Dwyer y Cindy Sherman en White Columns, un pequeño espacio alternativo del Soho. La exposición reunió un grupo de mujeres artistas cuya obra se asocia con lo que poco después se identificaría como la crítica feminista de la representación visual. La muestra fue pequeña, breve y sin catálogo. Retrospectivamente, sin embargo, ha adquirido el valor de un manifiesto. Habiéndose montado en el apogeo del revival neoexpresionista de los valores estéticos tradicionales, dominado por la presencia masculina, anunciaba la llegada de la nueva política feminista de la imagen destinada a desestabilizar los paradigmas estéticos establecidos. Además, Visión pública proclamaba que un arte articulado de acuerdo con las teorías feministas de la representación cambiaría el curso de la que era, a la sazón, la teoría crítica hacia los paradigmas establecidos más radical: el discurso sobre el postmodernismo. A comienzos de los 80, las teorías postmodernistas del arte permanecían aún indiferentes a la sexualidad y el género. Visión pública suponía una intervención feminista tanto en los discursos estéticos dominantes, como en aquellos radicales. Se convertía de ese modo en un precedente poco conocido de intervenciones feministas posteriores tales como The Revolutionary Power of

Womens` Laughter [El poder revolucionario de la risa de las mujeres] 1983 y Difference: On Representation and Sexuality [Diferencia: sobre representación y sexualidad], 1985, ambas originadas en Nueva York, y de otras exposiciones subsiguientes que combinarían el desafío postmodernista a las premisas universalizadoras de la modernidad y sus declaraciones acerca del "nacimiento del sujeto espectador" con la crítica feminista de los regímenes visuales falocráticos. Puede que Visión pública fuese menos programática en tales aspectos de lo que lo fueron sus secuelas, pero estando compuesta exclusivamente por mujeres explicitaba un planteamiento feminista, aunque este feminismo no trataba exclusivamente temas de género. Al alinear en un contexto feminista a artistas que ya habían participado activamente en el debate postmodernista como Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Cindy Sherman o Laurie Simmons, esta exposición proponía una relectura de su obra.

Visión pública desafiaba la doctrina modernista de la visión como modo superior de acceso a las verdades universales y auténticas, por causa de su supuesta distancia frente a sus objetos analizados. La idea del distanciamiento visual y otras nociones con él relacionadas, como la de juicio desinteresado y contemplación imparcial, se sostienen sobre la creencia de que existe un orden del significado en sí, en las cosas mismas, como una presencia. Dentro del escenario modernista de una visión estética desinteresada, el sujeto espectador autosuficiente contemplaría un objeto artístico igualmente autónomo, poseedor de significados independientes de las condiciones particulares de su producción o recepción. Los influyentes escritos de Clement Greenberg sobre el modernismo definirían la pintura moderna como el ejemplo más perfecto de tal verdad, de tal totalidad en sí, y consideraban la experiencia visual como una categoría pura e irreductible, aislada del resto de los ámbitos de experiencia. A la visión se le reconocía la cualidad de una esencia. El prestigio del arte tradicional provenía de tal doctrina sobre la pureza visual. De acuerdo con todo ello, los museos y las galerías tenían la función de sencillamente descubrir y mostrar los valores

intemporales y trascendentes presentes en las obras de arte.

En los años 60 y 70 ciertos artistas propugnaron una crítica de las instituciones artísticas que desafiaba esta celebración de la trascendencia artística. Artistas como Hans Haacke, Martha Rosler, Adrian Piper, Daniel Buren y Marcel Broodthaers demostraron que el significado de las obras de arte no reside permanentemente en la obra misma sino que se forma sólo a través de su relación con un exterior con el modo en que la obra se presenta y por ello cambia con las circunstancias. De hecho, la designación de un objeto como obra de arte depende de las condiciones en que se enmarca, entre las que se incluyen el aparato físico que la sostiene, los discursos artísticos dominantes y la presencia de sujetos espectadores. El significado de una obra de arte no es simplemente algo previo a descubrir, sino que se produce. Los y las artistas comprometidas con lo que se llamó "crítica institucional" investigaban este proceso de producción haciendo del contexto de la exposición de arte el tema de su obra, mostrando de ese modo que la obra de arte y sus condiciones de existencia son inseparables. Intervinieron en los lugares de exposición y el aparato museológico a través de los que se construye la ilusión de separación estética entre la obra y el sujeto que la mira. En ocasiones llamaron la atención acerca de los intereses sociales y económicos a los que tal "separación" ha servido históricamente.

Simultáneamente, artistas, críticos y críticas feministas estaban minando las nociones de neutralidad estética poniendo en evidencia la asimetría de las posiciones ocupadas por hombres y mujeres en la Historia del Arte. Parte importante de este proyecto era la crítica feminista de las representaciones estereotípicas, idealizadas o degradantes de las mujeres las llamadas imágenes negativas que abundan en las obras de arte. Sostenían que la visión estética "trascendente" y "universal" estaba al servicio de la reproducción de lo que eran, de hecho, normas de opresión social basadas en el género.

Visión pública partía de estas estrategias, pero a la vez desafiaba sus presupuestos acerca de la posición del sujeto espectador. La crítica institucional a menudo prestaba atención a la actividad del sujeto espectador, pero tratada como mero cumplimiento de un papel predeterminado por el artista. Hans Haacke, por ejemplo, invitaba al sujeto espectador a descifrar el contenido inscrito en las imágenes, pero no a cuestionar su papel e implicación en la producción de las mismas. Del mismo modo, el análisis feminista de las imágenes de mujeres en términos de positivo o negativo asumía que las imágenes contienen un significado estable que sencillamente se percibe por parte de sujetos espectadores preconstituidos. De acuerdo con ese punto de vista unas imágenes serían falsas y deficientes, otras verdaderas y adecuadas. Este análisis cae así de lleno en una ficción positivista. Por el contrario, las artistas de Visión pública iban más allá del binarismo positivonegativo con el fin de producir lo que podríamos llamar "imágenes críticas". Desestabilizaban el modelo modernista de neutralidad visual al proponer que el significado surge sólo en un espacio interactivo entre el sujeto espectador y la imagen, y no entre sujetos o imágenes preexistentes. Más aún, estas artistas examinaban el papel que juega la visión en la constitución del sujeto humano y, sobre todo, la continua reproducción de este sujeto mediante los modos sociales de visualidad. No limitaban sus análisis de la política de la imagen a lo que aparece dentro de un marco, dentro del campo visual; por el contrario, prestaban atención a lo que permanecía invisible: las operaciones que generan las posiciones aparentemente naturales de la imagen y el sujeto espectador. Con ello, estas artistas consideraban la imagen como parte de una relación social y al sujeto espectador como un sujeto construido por el mismo objeto del que, de acuerdo con el anterior paradigma modernista, decía mantenerse a distancia. La separación visual entre sujeto y objeto y su corolario, el objeto artístico autónomo, surgían como una relación de exterioridad construida en vez de dada, una relación que produce en lugar de ser producida por objetos autónomos, en un extremo, y sujetos completos en el otro. Tales sujetos no son ficciones inofensivas, sino que constituyen relaciones de poder y fantasías de totalidad logradas mediante la

represión de las subjetividades diferentes, la transformación de la diferencia en alteridad o subordinando a los otros a la autoridad de un único punto de vista universal, supuestamente desprovisto de sexo, raza, inconsciente o historia.

Las obras expuestas en Visión pública intervenían en el sujeto construido por la pintura modernista mediante la disrupción y reconfiguración del espacio tradicional de la visión estética. Estas obras se acercaban a los sujetos espectadores de distintas maneras, rompiendo su compromiso con los modos de recepción estética habituales, haciendo que desplazasen su atención: de la imagen hacia ellos mismos, o mejor dicho, hacia su relación con la imagen. Voy a ofrecer a continuación tres ejemplos.

De alguna forma, la contribución de Sherrie Levine, After Egon Schiele (Al modo de Egon Schiele, 1982), ofrecía la clave de la exposición. Levine exhibía fotografías enmarcadas de dibujos sexualmente explícitos del artista expresionista vienés Egon Schiele. La obra de Levine, como Visión pública en su conjunto, era una intervención sobre el espacio específico del mundo del arte de comienzos de los años 80. Su obra era un comentario explícito del ethos expresionista en aquel entonces celebrado por el extendido revival neoexpresionista de los medios artísticos tradicionales: pintura al óleo, dibujo, escultura en bronce, etc. De acuerdo con el modelo expresionista, el individuo soberano se enfrenta heroicamente a los límites que le impone una sociedad que se entiende como algo estrictamente externo e inevitablemente alienante. El artista registra su presencia que toma cuerpo en la pincelada y en el rastro que deja su mano en obras de arte únicas que son a la vez protesta subjetiva y victoria sobre la alienación social. La obra se concibe como la expresión de un yo preexistente y autónomo: el artista y, por extensión, el sujeto espectador que se identifica con tal expresión.

Al reenmarcar los dibujos de Schiele se mimetiza la apropiación que el neoexpresionismo estaba haciendo del expresionismo alemán original, y con ello se convierte a ambos en objeto de crítica. Al recontextualizar los dibujos de Schiele y presentarlos como socialmente codificados, formas reproductibles de la cultura visual en vez de expresiones pictóricas espontáneas, Levine generaba un momento de extrañamiento en el sujeto espectador. En ese momento se interrumpía su identificación con la imagen anteriormente concebida como natural. El sujeto espectador y la imagen eran desplazados. En vez de mostrarse como una identidad autónoma expresada en la obras de arte, el yo expresionista aparece como un constructo producido mediante la representación visual. La representación que Levine hacía de la obra de Schiele señalaba la ambivalencia de tal constructo, ambivalencia que en último término desestabiliza la idea del sujeto como algo acabado y completo. El artista expresionista busca "expresarse" a sí mismo, recoger sus impulsos emocionales y sexuales en imágenes que se presentan como evidencia de una identidad interior y auténtica que no puede ser alienada. Al mismo tiempo, intenta "expresar" en el sentido de vaciarse de sus impulsos disonantes, que sólo es capaz de controlar precisamente al proyectarlos hacia fuera, al alienarlos, en una imagen exterior o en un otro.

La contribución de Cindy Sherman a Visión pública era una imagen de su proyecto a la sazón en proceso, fotografiarse a sí misma como modelo personificando diversos roles femeninos tomados de las imágenes de los medios de comunicación: películas, revistas y televisión. Sherman exploraba esas identidades no como reproducciones de identidades reales, sino como efectos producidos por significantes visuales, tales como encuadres, luz, distancia, foco y ángulo de la toma. De ese modo atraía la atención hacia el proceso material de la formación de la identidad que tiene lugar en las imágenes de mujeres culturalmente codificadas a pesar de su aparente naturalidad. Las fotografías de Sherman frustraban la búsqueda por parte del sujeto espectador de una verdad interna escondida, de un personaje en el que pudieran penetrar o de una identidad

esencial alrededor de la cual el significado de la imagen se pudiera clausurar. Rosalind Krauss nos recuerda que la búsqueda de la verdad es uno de los fundamentos de la idea hermenéutica del arte, una idea que contiene, además, un subtexto de género: "El cuerpo femenino se ha hecho para servir de metáfora a la hermenéutica... todos esos significados a los que llega el análisis cuando busca el significado tras la superficie inundada de accidentes, todos ellos, están codificados culturalmente como femeninos".

Las fotografías de Sherman pervierten este intento interpretativo al reemplazar la aparente transparencia de la imagen por la opacidad de los significantes cinemáticos y fotográficos. La interioridad no aparece como una propiedad del carácter femenino, sino como un efecto social que marca la superficie del cuerpo femenino. Como escribe Judith Williamson, aunque las fotografías de Cindy Sherman estimulan en el sujeto espectador la expectativa de que van a revelar una identidad individual y coherente, ninguna de ellas puede ser la Sherman "real", precisamente porque todas prometen serlo. La atención del sujeto espectador se concentra por ello en la búsqueda misma, en el deseo de profundidad interior, de coherencia y de presencia en la imagen, de un objeto que reafirme la identidad coherente del sujeto espectador mismo. Este deseo de plenitud y totalidad es el que impulsa la búsqueda de un imposible significado único, en o tras la imagen, una búsqueda ligada al establecimiento de la diferencia entre los sexos. El sujeto espectador masculino sólo puede construirse a sí mismo como un todo al localizar una feminidad fija, una verdad de lo femenino que precede a la representación. En este sentido, la imagen de la mujer es un instrumento para el mantenimiento de la fantasía de la identidad masculina.

En la contribución de Barbara Kruger a Visión pública, Untitled (You delight in the loss of others) [Sin título tú gozas con la pérdida ajena, 198183], un texto superpuesto a una fotografía de la mano extendida de una mujer que derrama un

vaso de leche se convierte en el vehículo que interrumpe la retórica de la imagen: las estrategias por las que la imagen impone sus mensajes a los sujetos espectadores. Interpelando de forma terminante al sujeto espectador, estas palabras invocan el placer sádico de la mirada voyeurística, la visión directamente ligada al ideal de distanciamiento visual entre objeto y sujeto: la mirada voyeurística enmarca los objetos como imágenes, los coloca a distancia, los encierra en un espacio separado y sitúa al sujeto espectador en una posición de control. Simultáneamente, sin embargo, el texto de Kruger habla con una voz femenina que quiebra la seguridad de esta disposición. La imagen “ve” al sujeto espectador, colapsando la distancia entre ambos. Al reconocer la presencia del sujeto espectador, Kruger afirma que la recepción es un componente esencial de la imagen y cuestiona la invisibilidad que protege al sujeto poseedor de una mirada supuestamente neutral. Pero no con el fin de señalar al sujeto espectador empírico, sino para cuestionar su identidad. El pronombre personal "tú" no indica a una persona real; no tiene un referente estable o absoluto". "Tú" denota una posición en relación con “otros”, un sujeto espectador constituido por sus imágenes. El fotomontaje de Kruger sugiere también que los espacios asignados al sujeto espectador y a la imagen en las estructuras voyeurísticas están inextricablemente ligados a los sistemas jerárquicos de diferencia sexual: no sólo porque las mujeres hayan ocupado históricamente el espacio del objeto visual y sean literalmente miradas, sino también porque la mirada voyeurística "feminiza” todo lo que mira, si, como escribe Mark Wigley, se entiende por femenino todo aquello que desbarata la seguridad de las fronteras que delimitan el espacio y por ello debe ser controlado por la fuerza masculina. La masculinidad, en este sentido, "no es más que la capacidad de mantener límites rígidos, o para ser más precisos, el resultado de dichos limites". Se ha dicho que la figura iconográfica de la mujer es menos una reproducción de la mujer real que un signo cultural que produce la feminidad como objeto de dicha reclusión en los límites establecidos por la masculinidad: el "hecho de ser objeto de la mirada" [tobelookedatness] de que habla Laura Mulvey.

El "tú" de Kruger se contrapone a una fotografía cuyo estatuto como objeto feminizado se ve reforzado por el hecho de representar a una mujer: la mano de una mujer y, lo que es más, un equivalente simbólico de la mujer maternal: la que derrama leche. El "tú" adquiere género de ese modo. Designa a un sujeto espectador masculino que disfruta de una imagen de sí idealizada, total, acabada, universal, sin pérdida. Lejos de ser una identidad esencial, sin embargo, el "tú" es un lugar de representación, un sujeto que emerge a través de dos procesos, cada uno de ello diseñado para negar la incompletitud y, por tanto, ambos pertenecientes a la pérdida. Este "tú" implica la ausencia de subjetividades diferentes, las pasa por alto, las pierde y, por supuesto, ellas pierden. Pero lo hace, precisamente, manteniendo a la mujer bajo su mirada, enmarcándola como una imagen distante de sí pero existente para sí. Este "tú" pretende asegurar su propia coherencia afirmándose frente a lo femenino, transformando la diferencia en una alteridad subordinada, en un signo de carencia, en una pérdida. El ejemplo por antonomasia de ambos procesos y de su conexión con la visión es la negación fetichista de la diferencia sexual inherente en la percepción de que la mujer, y no el hombre, está castrada. El hecho de que la mujer no tiene falo sólo puede tener como consecuencia percibir que lo ha perdido, si, como presupone Slavoj Zizek, se presupone que debiera tenerlo y si se cree que hay un estado de plenitud que significa la posesión del falo, del que es posible caer. La transformación de la diferencia en castración niega el hecho de que este estado de perdida no existe. Es más, según se desprende de la obra de Kruger, la identidad completa y dueña de sí deriva desde el principio de una relación contingente, un "tú" que se produce al infligir una pérdida a otros.

Pero Kruger no se lamenta por la leche derramada. El impulso por controlar mediante la mirada no puede ser abolido, pero la imagen visual puede resistirse a adoptar la forma de objeto en cuya presencia la mirada controladora se desarrolla. El "tú" puede desmontarse al debilitarse las jerarquías y al ser expuesta su violencia. De hecho, el texto y la imagen de Kruger crean una atmósfera de

violencia. Cobra la apariencia de un primer plano cinematográfico y adquiere implicaciones narrativas. ¿Qué ha provocado que la mano de la mujer se abriera de repente para que el vaso cayera? En las películas estas imágenes parciales indican a los sujetos espectadores que se está produciendo algo importante y brutal. Leída de este modo, como fotograma, esta fotografía parece sugerir que se ha perpetrado un ataque contra una mujer. El centro de la acción ha sido desplazado, permanece fuera del encuadre. También lo está el asaltante. En este punto de la historia, su identidad puede que sea aún desconocida por el sujeto espectador. Interpretada como la escena de un crimen, la iconografía de esta fotografía literalmente da forma al tema principal del artista: el escenario de la visión. El agresor ausente de la pantalla es el alter ego del sujeto espectador masculino que "goza con la pérdida ajena". La víctima se corresponde con la mujer inmovilizada en la imagen, y de forma más general con lo femenino domesticado como imagen. La visualización se produce a la vez que la victimización de su objeto. El sujeto espectador, como su equivalente cinematográfico, permanece fuera de los bordes de la imagen, al menos hasta que Kruger investiga acerca de su identidad y, al hacerlo, la desentraña. Porque este "tú", tal como revela la obra de Kruger, no es un Yo independiente y completo. El sujeto autónomo se produce únicamente al posicionar a otros como objeto de su mirada. Tal como sugiere la obra de Kruger, la exaltación del distanciamiento visual no es sólo una ilusión, es, como escribe Kate Linker, también un instrumento de agresión.

Obras como las de Levine, Sherman y Kruger dejan al descubierto el espacio modernista de la visión pura. En el interior de la arquitectura de la mirada modernista se construye el reconocimiento de las imágenes y los sujetos como espacios dados, en lugar de producidos, y por tanto se consideran espacios encerrados en sí mismos. Pero el arte basado en teorías feministas de la representación rompe esta clausura mostrando la visión como un proceso que constituye simultáneamente a la imagen y al sujeto espectador. Estas obras

revelan que la interioridad pura es un efecto de la no reconocida dependencia que el sujeto tiene del campo visual. Al dejar al descubierto las operaciones por las que la visión construye la ilusión de autonomía (es decir, al explorar la discontinuidad del sujeto espectador respecto a sí mismo) estas obras también revelan que el otro no es algo puramente externo. La deconstrucción de la visión modernista crea un espacio donde se cuestionan los límites entre el yo y lo otro, entre interior y exterior.

¿Cuál es la razón de que llamemos "público" a este espacio de conflicto? La frase visión pública posee diversas connotaciones. Sugiere que la visión está conformada por estructuras sociales e históricas; que el significado de las imágenes se produce cultural y no individualmente y que las imágenes adquieren significado en un marco social. En todos estos sentidos el término público implica que tanto los sujetos espectadores como las imágenes se construyen socialmente y que el significado es siempre público, no privado. Utilizado como título de una exposición que exploraba la visión como un proceso incierto en el que tanto los sujetos espectadores como las imágenes no sólo están construidas por un ámbito social externo a la visión, sino que también se construyen recíprocamente, el adjetivo público adquiría connotaciones incluso más complejas. Describe un espacio en el que el significado de las imágenes y la identidad de los sujetos están radicalmente abiertas, son contingentes, están incompletas. Visión pública asociaba el espacio público con un conjunto de relaciones que exceden el nivel individual, pero que no están estrictamente fuera del individuo. Lo público emerge como una cualidad que constituye, habita y también abre una brecha en el interior de los sujetos sociales. Es la condición de ser expuesto al exterior, que supone simultáneamente una inestabilidad en el interior, una condición que Thomas Keenan identifica como de vulnerabilidad. Visión pública extraía la conclusión de que el principio de desinterés e imparcialidad del sujeto espectador es un escudo erigido para proteger esta vulnerabilidad, una negación de la inmersión del sujeto en la apertura del espacio público.

Aún así, es este sujeto imparcial a quien, cinco años después, el historiador del arte Thomas Crow describió como el ocupante perfecto del espacio público, y más aún, como detentador de una "visión pública" auténtica. Crow hizo estas afirmaciones como participante en la ya mencionada mesa redonda sobre "La esfera pública cultural", en una de las dos sesiones dedicadas a este tema en una serie de debates semanales sobre cuestiones críticas del arte contemporáneo organizados por Hal Foster en la Dia Art Foundation. En la introducción al libro que recoge el simposio, Discussions in Contemporary Culture, Hal Foster explica que uno de los temas "es la definición de lo público y del público, tanto en términos históricos como en la situación presente". En efecto, las mesas redondas celebradas en la Dia fueron uno de los intentos más serios hasta hoy de redefinir el arte público en términos de su implicación en la esfera pública política. Como primer conferenciante en la sesión inaugural, Crow fue el primero en hacer su propuesta. Tanto su charla original como la versión revisada que publicó en Discussions in Contemporary Culture comienzan recogiendo su opinión de que la esfera pública, y en este caso la esfera pública del arte, ha desaparecido. Recientemente, sin embargo, había sido recuperada en los años alrededor de 1968, cuando surgió un grupo de prácticas artísticas desmaterializadoras que tenían en común la crítica de la pretendida autonomía del objeto artístico. Estas prácticas conceptualismo, site specificity, performance, instalación prometían producir, según Crow, "un nuevo tipo de público del arte que sería un microcosmos, ya fuera real o precursor, de un público más amplio". "Son éstos a los que nos referimos cuando lamentamos la pérdida de la dimensión y el compromiso público del arte... En retrospectiva, estas prácticas parecen constituir una unidad, una esfera pública emergente ahora disminuida y desplazada a los márgenes". Según apunta Crow en el texto publicado, la "polítíca de las mujeres" encontró su lugar dentro de estas prácticas. Más adelante hace otro comentario sobre el feminismo, llegando incluso a cuestionar la retórica de la pérdida predominante en su charla original: "Una ausencia que percibo como pérdida es la de la unidad típica del modernismo, es decir. aquella representada por un arte y

una crítica dominada por una elite de varones".

A pesar de esta última afirmación en el texto publicado, Crow siguió en su charla original una línea de argumentación en cierto modo diferente. En la misma indicaba que el crecimiento del feminismo y de otros nuevos movimientos sociales no formaba parte de la esfera pública del arte, sino que, por el contrario, era responsable de su desaparición. Estos nuevos movimientos, según él, habían "balcanizado" al público del arte en grupos separados que, según deducía, habían convertido la coherencia del arte público de 1968 en una inútil serie de distintas unidades en conflicto. Ello no quiere decir que, según Crow, la esfera pública se perdiera debido a que la balcanización produjera una brecha entre el público artístico real y el ideal de un público unitario. Para Crow, la brecha ya existía. Es lo que define al público como ideal: “El Público representa un modelo respecto al que evaluar y criticar las múltiples carencias de los consumidores reales de arte". La esfera pública se había perdido porque los nuevos movimientos sociales ya no se sentían llamados a ese ideal unificador. Al abandonar el intento de aproximarse al ideal, según Crow, también abandonaban el intento de crear una esfera pública del arte.

El artículo finalmente publicado por Crow elimina esta referencia negativa al efecto destructivo que los grupos feministas han tenido sobre la esfera pública, sin duda porque consideró seriamente las objeciones que se le lanzaron durante el debate por gente como Martha Rosler. Crow se tomó menos en serio, sin embargo, las críticas hechas a la búsqueda misma de ese público ideal. Aunque ya no culpa a las mujeres del declive del público del arte e incluso las incluye dentro de aquella esfera pública artística emergente a finales de los 60, no modifica ni cuestiona su modelo de esfera pública política ni su convicción de que ha desaparecido. De ese modo deja sin respuesta al desafío feminista, puesto que es precisamente este modelo el que los estudios feministas recientes han puesto

en cuestión al descubrir en él una estructura masculina que se erige sobre la conquista de las diferencias.

Crow construye una historia politizada del arte moderno y contemporáneo basada en los ideales de humanismo cívico de la teoría política moderna. Un elemento clave en esta teoría es la idea de esfera pública: un ámbito democrático donde los individuos se identifican como ciudadanos y participan en la vida política. Al considerar al público del arte como un microcosmos de este público general, Crow intenta integrar la estética moderna dentro de una teoría y práctica de la esfera pública que está en el origen de la democratización de las instituciones políticas. El espectador entra a formar parte del público artístico del mismo modo en que los individuos se convierten en ciudadanos. Cuando un individuo pasa a ser miembro del público, o cuando un espectador de arte se une al público artístico, deja de lado sus particularidades y sus intereses especiales a favor del interés universal. Para utilizar los términos de Crow, "se adecúa", se hace imparcial.

Crow toma estas ideas de los tratadistas de arte de la Ilustración. En el siglo XVIII, los estetas franceses e ingleses imaginaban un público artístico basado en el nuevo modelo de ciudadanía. Intentaban establecer una "república del gusto", una ciudadanía democrática del arte a imagen y semejanza de la estructura de una república política compuesta por ciudadanos libres y activos. La seguridad de ambas repúblicas estaba garantizada, según creían, al estar basadas en sólidos principios universales. Ambas representaban el bien común y eran suficientes, como sugiere Crow, para compensar la división del trabajo, el individualismo y la especialización que dividía a las grandes naciones capitalistas modernas. De hecho, los tratadistas ilustrados volvían sus ojos al humanismo cívico porque consideraban que se había perdido el espacio público y era necesario restaurarlo. Para hombres de la Ilustración como Joshua Reynolds la analogía entre la

república del gusto y la ciudadanía tenía un origen histórico concreto. Las repúblicas de Grecia, Roma y de la Italia del Renacimiento parecían dar ejemplo de la existencia de una esfera pública unificada a la que correspondía un público artístico similar. Para los estetas ilustrados, escribe Crow, "el público de la polis griega... había sido responsable en último término de los logros artísticos ejemplares de la Antigüedad. De un modo parecido, la restauración de lo antiguo en el Renacimiento se debía al impulso y al juicio de la ciudadanía de las ciudadesEstado italianas".

Antes de perderse definitivamente, según Crow, el antiguo proyecto del humanismo cívico había sido redescubierto en tres momentos clave de la historia del arte moderno. A pesar de sus diferencias, cada periodo mantuvo viva la idea de una estética unitaria, es decir, pública. La estética del humanismo cívico revivió por vez primera, como ya hemos visto, en el discurso artístico de la Ilustración. Los teóricos ilustrados proponían que el acto de concentrarse en la unidad de la composición pictórica elevaba al espectador del arte por encima de los intereses privados y materiales que, según dice Crow, caracterizaban al crecimiento del capitalismo. Después, hacia finales del XIX y comienzos del XX, "la estética del humanismo cívico" reapareció como una suerte de subtexto inconsciente de la abstracción modernista. El modernismo, afirma Crow citando a Clement Greenberg, también buscaba crear una unidad pictórica abstracta en cuya contemplación el observador "dejase a un lado su yo privado". Es cierto, acepta Crow, que los principios políticos que estaban en el origen de la búsqueda de un público del arte unificado fueron reprimidos en el modernismo. Pero a pesar de ello, por su aspiración a crear una forma estética trascendente, los artistas modernistas también intentaban, como es conocido que afirmaba Greenberg, oponerse al ascenso de la cultura comercial y dejaron bien clara su antipatía hacia el capitalismo. Finalmente, el humanismo cívico resurgió en una forma de nuevo politizada en las "prácticas desmaterializadoras" de finales de los 60. Estas prácticas, dice Crow, de nuevo buscaron unificar al público, pero esta vez de

forma opuesta a la fetichización modernista del objeto artístico, un proceso que tenía su origen en el propio fetichismo de la mercancía y que invadía todos los aspectos de la vida en la sociedad capitalista.

Crow reúne estos tres periodos como momentos de la historia de la formación de la esfera pública artística. Más aun, sugiere que en estos tres momentos la idea de público artístico y de público político se fundieron alrededor de una idea común de la visión. La visión estética supuestamente cultivada en estos tres momentos era afín a la visión política poseída por el ciudadano ideal. El criterio común a la república del gusto y la república política era la capacidad de comprender la totalidad. Citando a Reynolds, Crow apunta que para la Ilustración el público del arte era aquel capaz de ver más allá de las contingencias locales y de los intereses individuales. Era una mirada que "registraba sistemáticamente aquello que unía, en vez de aquello que separaba a los miembros de una comunidad política. Garantizaba la capacidad de generalizar o abstraer a partir de las particularidades... y expresaba la unidad trascendente de la mente".

Crow adopta esta idea de humanismo cívico como criterio para valorar el arte contemporáneo y ello le lleva a constatar la ausencia de una dimensión pública. Ello tiene dos consecuencias principales. En primer lugar, sitúa claramente a Crow en un ámbito político que va más allá del debate del discurso artístico. Le alinea con pensadores como Habermas, que sostienen que la política de liberación democrática debe basarse en una recuperación de los ideales incumplidos de la teoría política moderna. A la vez, la defensa de un concepto ilustrado de visión pública le sitúa con igual claridad, aunque menos abiertamente, en contra de la crítica feminista de la visión, tal como se manifestó tempranamente en acontecimientos tales como Visión publica, que por aquel entonces y hasta el simposio de la Dia había causado ya gran impacto en la teoría crítica contemporánea. Al no admitir la existencia y mucho menos la influencia de un arte

articulado a partir de las teorías feministas de la visión, Crow se opone tácitamente a él. Al omitir este tipo de trabajos del ámbito del arte contemporáneo, de su campo de visión estética, Crow intenta presentar un modelo absoluto de visión pública compatible con el ideal moderno de contemplación desinteresada, aquel mismo ideal que Visión pública había identificado precisamente como nopúblico. Visión pública compartía con Crow la premisa de que la estética moderna produce un espectador desinteresado, pero al contrario que Crow se oponía totalmente a la idea de que tal espectador pertenezca a un espacio público auténtico. Por el contrario, Visión pública sugiere que la producción de este espectador imparcial responde a un esfuerzo por escapar, en vez de participar, de un espacio público que se habría de caracterizar por la apertura, la contingencia y por su naturaleza incompleta, es decir, por su parcialidad.

Para Crow, sin embargo, la idea de que la visión pública ha de ser una visión imparcial es una conclusión irrenunciable. En los límites que establece el campo de su propia visión, el escepticismo sobre la imparcialidad de la visión no puede entenderse como algo que fortalezca el espacio público, sino que más bien es una creencia a la que hay que responsabilizar de su pérdida. Según ese punto de vista, Visión pública no produce una crítica política, más bien pone en peligro la posibilidad de que la política pueda darse. La periodización que hace Crow del arte contemporáneo confirma este juicio: para él, la dimensión pública del arte decae en el preciso momento, finales de los 70 y comienzos de los 80, en que comienza a emerger el arte articulado a partir del feminismo.

Las ideas feministas acerca de la subjetividad en el ámbito de la representación no pueden excluirse de la esfera pública tan fácilmente, puesto que están igualmente vinculadas a un discurso político más amplio. La confrontación entre la charla de Crow y Visión pública no hace sino reflejar una importante corriente de debate acerca del espacio público y la ciudadanía. Crow se une a

aquellos pensadores que sostienen que la idea moderna de ciudadano, basada en el concepto abstracto de "hombre", es un elemento necesario en un ámbito político democrático. Aplica esta idea a la política estética, igualando al espectador del arte con el ciudadano abstracto e invocando la visión desinteresada como modelo de ciudadanía democrática. Pero un arte como el expuesto en Visión pública desvela las relaciones jerárquicas de diferencia que produce el sujeto abstracto de la visión moderna, asociándose así a quienes critican la teoría política moderna y proponen que la idea de ciudadano, aunque crucial para la revolución democrática, ha de ser reelaborada si queremos ampliar la democracia. El filósofo político Etienne Balibar apunta que en la era postmoderna la política nace a la vez desde dentro y en contra de la política moderna. El discurso universalizador de la democracia moderna, dice Balibar, extendió el derecho a la política a todos los seres humanos. Pero la política postmoderna "expone la necesidad de ir más allá de una concepción genérica y abstracta de hombre sobre la base de una ciudadanía igualmente genérica"y de "inscribir" el programa democrático moderno de igualdad y libertad generales en el ámbito de las singularidades y las diferencias.

Desde el momento en que la política postmoderna nace "en contra" de la política moderna, uno de los temas en litigio es la idea de imparcialidad, que para Crow es algo evidente, pero que otros y otras han cuestionado denunciando su carácter "ilusorio y opresor". La noción moderna de ciudadano depende de una oposición estricta entre un público abstracto y universalista y un ámbito privado de intereses parciales en conflicto. Esta oposición estabiliza tanto la identidad de la esfera pública política como la de su ocupante, el ciudadano. Pero desde el momento en que esta oposición produce la impresión de que lo público y lo privado son espacios estables y autónomos, ello produce a su vez identidades estables. La dicotomía público/privado ejecuta otros engaños. Mientras que produce la esfera pública como el espacio privilegiado para la política, también produce un espacio privilegiado fuera del debate político desde donde el

ciudadano puede observar el mundo social completo. Es decir, produce el mismo sujeto privado cuya existencia presupone.

En el público cívico acorde con la idea de ciudadanía, escribe la filósofa política Iris Marion Young, la discusión política está restringida a hablar dentro del marco de una posición única que abarca todas las posibles: el “nosotros". Los miembros de la comunidad política adoptan un punto de vista universal, buscan el bien común y se comprometen a ser imparciales. Como característica definitoria del sujeto público, la imparcialidad no significa exclusivamente honradez y preocupación por las necesidades de los demás. Es además sinónimo de Razón:

"La imparcialidad es el nombre que se da a un punto de vista racional desvinculado de cualquier tipo de interés y deseo. No ser parcial significa ser capaz de ver la totalidad, de ver cómo interactúan en una situación moral las perspectivas particulares y los intereses individuales, situación que cada parte por sí misma no puede ver. El sujeto racional moral, de esta forma, permanece fuera y por encima de la situación sobre la que él o ella razona, sin tomar parte en ella, o se presupone que adoptará esa actitud”.

El republicanismo cívico, continúa Young, construye el Ideal de un yo absoluto y soberano "abstraído del contexto de cualquier persona real. Este Yo no está comprometido con ningún fin particular, carece de historia, no es miembro de ninguna comunidad y carece de cuerpo". Pero este sujeto universal no es ni un ser esencial ni un individuo público irreprochable como lo concebiría la imaginación humanista. Logra su perfección a través del dominio y, en último término, mediante la negación de la pluralidad y la diferencia. Al poner en marcha una lógica de la identidad que reduce los objetos de pensamiento a principios universales, el yo imparcial busca eliminar la alteridad, alteridad que Young define

de tres formas: la especificidad irreductible de las situaciones; las diferencias entre los sujetos; el deseo, las emociones y el cuerpo.

Young propone finalmente una alternativa a la visión moderna de ciudadanía que a su vez reduce la diferencia a la identidad, y de esta forma se retracta de algunas de las implicaciones más radicales de su propia crítica. Esto no desmerece el valor de su afirmación de que el ciudadano imparcial se produce, al igual que el espectador distanciado, mediante la pérdida de todo otro: de la alteridad en sí mismo y en el resto del mundo. Tres décadas atrás, Hannah Arendt deploraba los efectos de este proceso. Si "se llevasen a buen término los intentos de anular las consecuencias de la pluralidad, el resultado no sería tanto la dominación soberana sobre uno mismo como la dominación arbitraria de los otros, o... el escamoteo del mundo real por otro imaginario donde esos otros sencillamente no existirían". De una forma modesta pero ejemplar, el ensayo de Crow cumple las predicciones de Arendt: describe un mundo del arte contemporáneo en el cual las críticas feministas de la visión sencillamente se han desvanecido.

La posición de un sujeto capaz de realizar operaciones intelectuales que le facilitan información sobre el mundo social, pero que no debe nada a su inmersión en lo social, tiene su corolario en el deseo de objetivar la sociedad. La visión imparcial sólo es posible en presencia de un objeto que en sí mismo trasciende la parcialidad y que es por ello independiente de toda subjetividad. Ese objeto ante cuya presencia es posible una visión social imparcial es propiamente la "sociedad" o el "espacio social". Una vez construido como una entidad positiva, este objeto la sociedad se convierte en la base de un análisis racional y en la garantía de que los conflictos sociales puedan resolverse objetivamente. La incapacidad de reconocer las espacialidades que a su vez generan el "espacio social" evidencia el deseo de controlar los conflictos y de asegurar una posición estable para el yo. Al tener ante

sí el mundo social en su totalidad como un objeto independiente lo que Martin Heidegger llama "una imagen"- el sujeto se sitúa en un punto exterior al mundo social pudiendo hipotéticamente descubrir las leyes y conflictos que lo gobiernan. El sujeto se convierte en un punto externo, en un punto de vista puro capaz de ir más allá de las apariencias y conocer las relaciones fundamentales que subyacen bajo la fragmentación y diversidad aparente de lo social.

La forma en que Crow discute la esfera pública presupone esta epistemología positivista. Escribe acerca de la unidad social como si fuese un referente empírico y habla de los intereses comunes como un bien sustantivo. La mirada pública "registra" lo que unifica la comunidad. ¿Qué elemento unificador registra? Crow no responde a esta pregunta directamente, pero nos deja pistas. La unidad entre los tres movimientos en la historia del arte que designa como intentos de formar un público del arte viene dada en último término por su oposición a las relaciones económicas capitalistas. Más aún, es la antipatía hacia las divisiones sociales, que de acuerdo con Crow parece que fuesen exclusivamente atribuibles al capitalismo, lo que unifica los tres movimientos en una formación histórica. Su comprensión de la esfera pública moviliza de esta forma una lógica fundamentalista que se basa en una sola forma de antagonismo, el que es fruto de las relaciones de producción económicas y de clase, antagonismo que tiene prioridad ontológica a la hora de dominar sobre el resto de los antagonismos.

Tal como han señalado numerosos críticos y críticas, el feminismo y otros movimientos sociales se resisten a ser subordinados a una lucha política privilegiada en la que sólo se discuten concepciones de la esfera pública basadas en esa lógica fundamentalista. Las teorías del arte y del espacio público conectadas con esta lógica no sólo presentan un problema para las feministas porque, como sugiere Crow, hayan sido protagonizadas históricamente por hombres blancos. Es más, la cuestión no puede limitarse al carácter opresivo de

las ideas del humanismo cívico sobre el género. Es cierto, como ha apuntado John Barrel que “a las mujeres se les negó la ciudadanía, tanto la pertenencia a la república del gusto como a la república política, porque eran incapaces de extraer conceptos universales a partir del estudio de lo particular y por ello incapaces de adquirir la visión pública". No hay duda de que la discriminación de las mujeres es un problema esencial, pero protestar exclusivamente por la exclusión de las mujeres significa apoyar las posturas de los defensores contemporáneos de la teoría política moderna, según los cuales el nuevo ideal público debería construirse simplemente mediante la asimilación de los grupos anteriormente marginados. Si dejamos el ideal mismo intacto, dicha protesta no alcanzará a cuestionar la inaceptable política sexual en la que están atrapados los lamentos y los sueños de quienes aspiran a una esfera pública unificada. Sus quejas no son sino un lamento por la decadencia del yo masculino y un intento de restaurar lo que Homi Bhabha denomina, en otro contexto, “el masculinismo como posición de autoridad social”, una posición ocupada históricamente por el hombre pero con la que las mujeres también se pueden identificar. "Este masculinismo escribe Bhabha no consiste simplemente en el poder otorgado a personas reconocibles como hombres, sino en la sumisión o supresión del antagonismo social. Tiene que ver con la represión de la división social y con el poder de localizar la representación de lo social en un discurso totalizador “impersonal”, holístico o universal”. El masculinismo como posición de autoridad social también tiene que ver, por último, con la autoridad que se arrogan los intelectuales de la izquierda tradicional para explicar la condición política del mundo en su totalidad. ¿Qué tipo de medidas requiere el establecer dicha autoridad en nombre de lo público? Los fundamentos de la sociedad, lo público y el sujeto político el ciudadano- deben considerarse certezas. Los cuestionamientos que desde el feminismo y otras posiciones se hacen de las exclusiones que constituyen tales certezas, deben ser responsabilizados de la pérdida de la política y excluidos de la esfera pública.

Por todo lo dicho, el intento de redefinir el espacio público del arte como un

espacio político no está, en absoluto, exento de peligro. La polarización entre el arte articulado alrededor de la exploración feminista de la subjetividad en la representación, por un lado, y la crítica de izquierda que pretende recluir este arte en el ámbito de lo privado, por otro, no es un caso aislado. El debate contemporáneo sobre el arte público a menudo se muestra suspicaz acerca de estas prácticas artísticas que cuestionan la subjetividad, como si no tuvieran ninguna relevancia dentro del debate de lo público, como si distrajeran la atención de los temas realmente importantes como la carencia de hogar, o peor aún, como si fueran un peligro para la lucha política misma. Algunos críticos definen el arte público y el espacio público ignorando o trivializando las cuestiones puestas de manifiesto por las prácticas artísticas feministas. Autores como Crow, con ojos bien entrenados para ver la imagen de la totalidad de lo público, simplemente pasan por alto la crítica feminista de la visión. Otros defensores de la función pública del arte, incluso quienes en otro ámbito serían receptivos a nuevos proyectos políticos, desprecian explícitamente la crítica feminista de la visión por su carácter nopúblico, una posición que sostienen críticos que apoyan el arte "activista". Tomemos por ejemplo a aquellos autores que mantienen que el estatuto público del arte ha de sustentarse en la voluntad, en palabras de David Trend, de los y las "artistas progresistas" por comprometerse con una "estética práctica". Estas nuevas y nuevos artistas prácticos, según Trend, responden a la necesidad de apoyar reivindicaciones, movimientos comunitarios o cualquier tipo de lucha social que pueda agruparse dentro de lo que se denominan "nuevos movimientos sociales". Estas actividades, según él, promueven la "conciencia cívica" a través de una "educación política" y sobre todo demuestran la "recuperación de la función pública del arte". George Yúdice está de acuerdo en este punto: mediante el servicio a las comunidades particulares y al abrir su práctica a un público más amplio, tales artistas están recuperando la función pública del arte . Yúdice da un paso más al afirmar que estos nuevos y nuevas artistas trabajan al margen del marco institucional, y que es por operar al margen de las instituciones artísticas convencionales que su arte ha recuperado esa función pública.

En el clima político actual existen suficientes razones para apoyar la idea de que el arte comprometido con los nuevos movimientos sociales es una práctica cultural de importancia crucial. El llamar a tal activismo artístico "arte público" supone un desafío al discurso estético dominante que pretende proteger tanto al público como a lo estético, apoyando dichas pretensiones en la presuposición de que ambas categorías se sostienen en criterios incuestionables: niveles de decencia, gusto y calidad. Estos niveles aparecen alternativamente caracterizados como trascendentes, naturales o contractuales. Pero, al atribuírseles una fuente objetiva, a cualquiera que los cuestione se le desplaza automáticamente fuera de los límites de lo público y de lo estético: fuera de la "civilización". Como apunta Yúdice, tales referencias a criterios absolutos se fundamentan en una lógica de exclusión. Las definiciones absolutas de espacio público generan dos tipos de privatización: relegan a la privacidad las voces que disienten, y se apropian, y por tanto privatizan, la esfera pública misma.

Sin embargo, surge un problema cuando críticos como Yúdice, que quieren tomar posiciones frente a las definiciones autoritarias de lo público como las expresadas por Jesse Helins y Hilton Kramer, redefinen el arte público erigiendo nuevas dicotomías entre lo privado y lo público, tales como dentro y fuera de las instituciones artísticas. Esta división genera su propio espacio público privilegiado y sus privatizaciones. Como consecuencia, las propuestas que identifican el arte público exclusivamente con el activismo de la "estética práctica" llevan a cabo ellas mismas una función práctica: establecen el rígido mapa "dentro de la institución/fuera de la institución", que se proyecta así mismo sobre oposiciones igualmente rígidas entre público y privado; estas propuestas expulsan así las políticas de representación feminista fuera de la esfera pública del arte. Basta con escuchar al crítico mencionado más arriba. Según Trend, las críticas de la representación no tienen función práctica porque están localizadas en un espacio fuera del funcionamiento social. "Es de lamentar continúa Trend que el mundo del

arte esté separado del mundo social que funciona mediante un mecanismo complejo que define las disciplinas en las artes y las humanidades [y que] al fragmentar el conocimiento y distanciarlo de las circunstancias prácticas... vacía lo estético de cualquier dimensión práctica". El trabajo sobre "las políticas de la representación", cuando se sitúa en una institución artística y se dirige a un público artístico, "promueve la ilusión de una práctica cultural socialmente desinteresada y no política".

Yúdice esta de acuerdo: “Las políticas de representación en que está comprometido este tipo de arte.. este juego sobre la construcción de las imágenes... no lleva necesariamente a cambiar las condiciones que las habían producido". Del mismo modo que Crow, pero más explícito, Yúdice valora el carácter público del arte por contraposición a obras como las presentadas en Visión pública: "Tomemos por ejemplo la deconstruccíón que Cindy Sherman hace de las representaciones de la mujer socialmente construidas en la sociedad patriarcal. A pesar del desafío a la autoridad de la representación, su obra se puede acomodar fácilmente dentro del mundo del arte". La obra de Sherman, en otras palabras, no juega ninguna función pública, es privada, porque "no prescinde del marco institucional”.

En nombre de la esfera pública política, Yúdice resucita la misma polarización que la crítica feminista desafiaba al poner expresamente en evidencia que las imágenes son, precisamente, públicas y políticas: la polarización entre las operaciones formales de las imágenes y las políticas ejercidas desde fuera. Cuando la crítica feminista establecía una conexión constitutiva entre las jerarquías de la visión y las jerarquías de la diferencia sexual, lo hacía para demostrar que las imágenes per se no son nunca privadas o políticamente neutrales. Como resultado, no se puede ya asumir que las instituciones artísticas son interiores resguardados, aislados del espacio social. La estrecha relación

entre visión y política sexual demuestra que tal asunción es una ficción. Lejos de alimentar el marco institucional, la obra que investiga sobre las políticas sexuales de la imagen mina las fronteras que supuestamente separan el interior institucional de un exterior, lo privado de lo público. La doctrina que afirma que la visión estética es la percepción desinteresada de la forma pura y de las verdades universales, que subyace en la ilusión de neutralidad de la institución artística, se ve desestabilizada cuando se relaciona dicha contemplación de la forma pura con el placer sexual del mirar. Y, como escribe Jacqueline Rose, estos placeres son a su vez parte de un espacio político extraño a los principios estéticos. Si aceptamos el argumento de Rose, en el sentido de que trabajar sobre las imágenes y sobre la subjetividad sexuada amenaza la clausura es decir, la privacidad que asegura el marco institucional, deberemos aceptar también que dicha visión y dicha sexualidad son, por supuesto, asuntos públicos.

Las redefiniciones de la esfera pública artística que llevan a cabo Crow y Yúdice tienen como resultado la misma víctima: las críticas feministas de la visión. Esto no quiere decir, ni mucho menos, que ambos críticos mantengan posiciones políticas idénticas. Bien al contrario, Yúdice sitúa a los nuevos movimientos sociales en el núcleo de la esfera pública del arte, mientras que Crow sostiene que estos movimientos son culpables de su pérdida. Pero que provoquen las mismas víctimas no es casual. Yúdice y Trend pueden relegar a la privacidad al arte articulado por las críticas feministas de la representación visual porque se adscriben, aunque sea de forma inadvertida, a la visión fundamentalista de una esfera pública unificada. ¿Qué otra visión sino hace posible asumir con toda confianza que la llamada fragmentación de los espacios inevitablemente destruye la esfera pública o separa al arte de cualquier posible función pública? Los críticos que se niegan a admitir la fragmentación suelen fundamentar sus objeciones a las instituciones artísticas citando a quienes han analizado el papel que juega la especialización en disciplinas académicas en la despolitización del conocimiento. Tales críticos equiparan la especialización en disciplinas con el "aislamiento" de

las instituciones artísticas. Trend, por ejemplo, se remite al ensayo de Edward Said “Antagonistas, públicos, seguidores y comunidad". Extrae una conclusión equivocada: si bien Said afirma que el objetivo del conocimiento politizado es hacer visibles las conexiones entre el mundo académico y el poder, Trend considera que esto significa restaurar la coherencia final del conjunto de la vida política mediante el abandono de todos los espacios disciplinares y, por extensión, también la institución artística. Ejerciendo tal abandono, colige Trend, el arte se sumergiría en un espacio social que le permitiría recuperar su función pública. Así, lo público se convierte, como escribe Bruce Robbins, "en una plenitud mítica, que los ámbitos disciplinares han de anhelar sin cesar al sentirse empobrecidos por estar exiliados de ella".

Una lógica similar subyace en la idea de que las políticas de las imágenes deben ser reducidas a “las condiciones que las producen en primera instancia" y que cambiar tales condiciones es un sine qua non para toda actividad pública en el ámbito de la cultura visual. Esta reducción del significado de la imagen estrictamente a sus condiciones externas es un eco de las teorías sociales que presuponen la existencia de una fundamentación que provee la base y también la dirección de todos los significados sociales. De acuerdo con ello, el significado se localiza en tales estructuras objetivas básicas que se convierten en consecuencia en el objetivo principal de la lucha política. Acostumbradas a explicar el significado de las imágenes, tales teorías sociales cuelan en el discurso artístico la imagen que tienen de sí mismas: un espacio político único o privilegiado; un espacio que las teorías feministas de la representación hace tiempo que rechazaron. Los feminismos han contestado esta imagen de la política porque han visto que históricamente ha servido al objetivo de relegar el género y la sexualidad a meros auxiliares de la crítica de aquellas relaciones sociales que se consideraban más fundamentalmente políticas. Ahora, esta imagen de la política busca subordinar las políticas feministas de la imagen a un espacio público que, según se da por hecho, precede a la representación. Cuando los críticos que apoyan una estética

practica sostienen tal imagen se enfrentan a la premisa a partir de la cual las críticas feministas de la representación han ayudado a expandir lo que he llamado un espacio público democrático: la ausencia de fuentes absolutas para el significado social.

Al abandonar tal premisa, quienes defienden el arte activista también se distancian de los aspectos más radicales de su propio posicionamiento. Cuando intentan separar el arte comprometido con los movimientos sociales del que trabaja sobre las políticas de la visión, no se dan cuenta de lo que tienen fundamentalmente en común los nuevos movimientos sociales y las ideas feministas acerca de la subjetividad en la representación. Ambos buscan desafiar las teorías sociales fundacionalistas y cuestionan, entre otras ideas, el principio de que el antagonismo de clase garantiza la unidad de todas las luchas emancipatorias. Estos movimientos representan nuevas formas de identidad política que desafían los proyectos tradicionales de la izquierda. Rehusan someterse a la lógica reguladora de partidos políticos que excluyen la especificidad y la diferencia en nombre de un interés político superior. Irreductibles a una forma predeterminada, las nuevas prácticas sociales ofrecen la promesa de modos más democráticos de asociación política.

Los críticos que apoyan la implicación del arte en los nuevos movimientos sociales y sin embargo atacan el trabajo feminista sobre la representación porque fragmenta y pertenece al ámbito privado, están socavando la misma preocupación por la preservación de las diferencias que dicen defender con vigor. Aunque comprometidos con la pluralidad y opuestos a la homogeneización conservadora de lo público, inadvertidamente se alinean con los influyentes críticos que rechazan la diferencia, como es el caso de David Harvey y Fredric Jameson, quienes iniciaron las teorías postmodernistas sobre el espacio basadas en un discurso neomarxista. He criticado estas teorías en ensayos anteriores. Aquí tan

sólo añadiré que Harvey y Jameson comparten un tipo de preocupación sobre el espacio público muy extendida hoy, en pos de una reapropiación del mismo que lo libere de la dominación capitalista y le devuelva su carácter público. También según ellos el espacio público se ha perdido. A diferencia de Yúdice, no obstante, reconocen la similitud entre el desarrollo de los nuevos movimientos sociales y las exploraciones postmodernistas de las imágenes, y en lugar de contraponer ambas cosas sencillamente las rechazan en conjunto. Ambos desarrollos, argumenta Harvey, surgen de los efectos fragmentadores que produce la reestructuración postfordista del capitalismo y afirma que ambos perpetúan la fragmentación. La pura inmensidad del sistema espacio-económico capitalista precipita una crisis de representación para el sujeto. Supera nuestra capacidad para percibir la totalidad social interconectada que subyace en la aparente fragmentación y nos impide aprehender nuestro lugar nuestra posición de clase en la totalidad. De acuerdo con Harvey, la "confusión" de nuestro aparato perceptual tiene su proyección en las políticas y en la estética postmodernas. En relación a lo político, la fragmentación se manifiesta en la proliferación de nuevas identidades políticas que no se adaptan a una norma. En lo que se refiere a la estética, la fragmentación tiene lugar cuando los y las artistas se dedican más a las imágenes que a la "realidad" que se supone subyace en las imágenes.

La noción de que hay una crisis de las representaciones del mundo social y una inadecuación a las mismas sólo puede mantenerse desde la creencia en la existencia de representaciones previas estables, univocas e imparciales: es decir, adecuadas; una ilusión que justifica los esfuerzos por reinstaurar la autoridad tradicional. En nombre de la restauración del espacio público, los académicos que imaginan y se identifican con una edad de oro anterior de conocimiento total se elevan a sí mismos a una posición fuera del mundo. A otros se les relega a un rango secundario o algo peor. En el discurso de Harvey sobre la espacialidad, por ejemplo, la realidad política se equipara con disposiciones espacioeconómicas desiguales. Las personas sin hogar, el producto más visible de tales disposiciones,

emergen como las figuras privilegiadas del espacio político. Los esfuerzos por hablar del espacio urbano desde otros puntos de partida diferentes o por enfocar otros espacios diferentes se consideran escapistas, quietistas, cómplices. A cualquiera que analice las representaciones de la ciudad no como objetos comprobables en una realidad externa, sino como lugares donde las imágenes se muestran como realidades y donde los sujetos se producen, se le acusa de insensibilidad hacia la pobre gente de la calle y se le denuncia como un enemigo de las personas sin hogar. Desde un punto de vista político esta acusación es contraproducente por dos razones. Primero, porque precisamente si queremos comprender y transformar las actuales representaciones de las personas sin hogar y las actitudes hacia ellas debemos por utilizar palabras de Adorno "volver nuestros análisis hacia el sujeto [que representa, en lugar de hacia aquel que es representado]". En segundo lugar, el desprecio de las cuestiones relativas a la subjetividad con frecuencia mueve a los críticos a invocar la figura de la "persona sin hogar" menos por promover la justicia social que por probar la agudeza de su propia visión social.

Historia de cubierta, historia de encubrimiento

Me preguntaba anteriormente qué función podía tener la búsqueda de un arte "público" dentro del discurso artístico de izquierdas. Una respuesta podría estar en que la defensa de una esfera pública artística ha pasado a ser un medio de salvaguardar el espacio tradicional de los proyectos políticos de izquierda. Bajo la paraguas del término "público" algunos teóricos han retornado a un uso acrítico del adjetivo "real": personas reales, espacio real, problemas sociales reales, siendo presentados todos ellos como base de una lucha política "real". Pero las prácticas artísticas que critican los fundamentos de tales "realidades" no tienen necesariamente por qué ser acusadas de caer en lo privado, tal como pretenden sus detractores. Por el contrario, dichas prácticas están nutriendo la gestación de

un nuevo tipo de esfera pública que surge, precisamente, por el carácter incierto de aquello que nos une, algo que esta permanentemente abierto al debate. Diría aún más, las nuevas formaciones políticas que surgen actualmente ante nuestros ojos, la proliferación de movilizaciones en demanda de derechos considerados tradicionalmente como contingentes y de proyectos políticos basados en actitudes críticas y fines de tipo parcial, a lo que se une la aparición de corrientes intelectuales que proponen nuevos objetos de análisis político y desplazan otros supuestamente elevados, hacen que el espacio público, más que una entidad "perdida", comience a parecerse hoy en día a lo que Bruce Robins denomina un "fantasma".

Robbins fue el editor de una antología de textos titulada The Fantom Públic Sphere [La esfera pública fantasma]. En la introducción, Robbins proponía para el debate un concepto, el de "público fantasma", acuñado por Walter Lippman en 1925. Según Lippmann, lo público es un fantasma en tanto que el ideal democrático de un electorado responsable y homogéneo, capaz de participar en la maquinaria del gobierno y de supervisar la acción del Estado es inalcanzable en la práctica. Los ciudadanos modernos, dice, simplemente no tienen tiempo para informarse lo suficiente acerca de todos los temas que conciernen al bien común. Según Lippmann, debido a esa cualidad fantasmática de lo público, las tareas de gobierno deberían ser delegadas a las élites sociales cultivadas.

Del mismo modo que Lippmann, Robbins va a utilizar la idea de lo público como fantasma a fin de poner en duda la existencia de un público homogéneo. Sin embargo, lo hace persiguiendo unos fines totalmente distintos: no para renunciar al mismo, sino para desafiar el ideal habermasiano de una única esfera pública que, supuestamente, habría entrado en decadencia. Para los defensores de este ideal, la recuperación de la esfera pública crítica tradicional sería la alternativa a las propuestas de una gerencia elitista de la democracia, tal como defiende

Lippmann. Según Robbins, el ideal habermasiano es ya en sí mismo un fantasma, puesto que las cualidades que supuestamente hacen tal la esfera pública, es decir, su inclusividad y su accesibilidad, siempre han sido ilusorias. De hecho, la esfera pública perdida había estado en manos de grupos sociales privilegiados. Habermas está de acuerdo en este último punto, pero, a pesar de ser consciente de que, en la práctica, la esfera pública burguesa ha sido siempre exclusivista, aún pretende salvaguardar el ideal tanto de la imperfección de sus materializaciones primigenias, como de su subsiguiente contaminación por el consumismo, los medios de comunicación y el Estado de Bienestar. Lejos de criticar el principio de una única esfera pública, reclama su renacimiento en una forma inmaculada. Robbins, tomando como punto de partida a Alexander Kluge y Oskar Negt, defiende que la esfera pública tradicional no es un fantasma tanto porque nunca se realizara del todo, como porque el ideal de coherencia social que el término público designa tradicionalmente es irremediablemente engañoso y opresivo. El ideal de un consenso no coercitivo alcanzado por medio de la razón sería una ilusión mantenida mediante la represión de las diferencias y particularidades. La crítica de una esfera pública "contaminada" frente otra anterior o potencialmente pura significa mantener dicha ilusión. "Lo que hay que hacer es, más bien, investigar conjuntamente la historia de esta esfera pública ideal y la de su decadencia con el fin de poner en evidencia lo idéntico de sus mecanismos”'.

La idea de lo público como fantasma tiene, para Robbins, consecuencias beneficiosas ya que contrarresta la nostalgia por un público perdido que él teme, con toda la razón, pueda llevar al autoritarismo. Sin embargo, y a la vez, encuentra en tal cualidad fantasmática elementos perturbadores ya que se da cuenta de que el concepto de esfera pública es un elemento esencial de la democracia. Robbins invoca la sospecha de Lippmann acerca de la naturaleza fantasmática de la esfera pública para desafiar a la izquierda no solo a que reexamine sus asunciones acerca de lo que significa lo público, sino a que reconsidere su compromiso con la Protección y ampliación del espacio público.

"En los conflictos radicales acerca de la arquitectura, la planificación urbana, la escultura, la teoría política, la ecología, la economía, los medios de comunicación y la sanidad pública, por mencionar sólo unos cuantos lugares", escribe Robbins, lo público ha sido utilizado como grito de guerra contra las ambiciones individuales, como una llamada de atención hacia el bien público en contra de los intereses privados, como una demanda de apertura al análisis frente al secretismo burocrático de las grandes empresas, como una arena en la que las minorías marginadas luchen por expresar su identidad cultural, es decir, una clave de entrada para el socialismo. Sin este arma discursiva, parece que entramos desarmados en tales luchas.

La frase "público fantasma" puede, por tanto, desorientar puesto que no podemos deshacernos sin más del concepto de espacio público y “ver cómo lo público se diluye en el aire”.

Robbins utiliza el término “fantasma" en modos diversos y a veces ambiguos. Lo emplea, en primer lugar, para nombrar y criticar una esfera pública unitaria que ni se ha perdido ni puede recuperarse. Robbins señala que tal esfera pública es un fantasma, una ilusión. Pero cuando relaciona tal estatus fantasmático de lo público con la posibilidad de su disolución, el término se amplía mostrándonos lo que tiene de peligroso para la esfera pública tal evanescencia. Más adelante, sin embargo, Robbins transforma “el público fantasma” en una alternativa (y no sólo una crítica) al "público perdido". Su intención es, según concluye, llevar "el tema del público fantasma” y sus problemas a un debate "menos retrospectivo" de lo público.

En el texto de Robbins está latente la idea de que, aunque la esfera pública perdida sea, en cierto modo, un fantasma, puede que, por esa misma razón,

puedan encontrarse en ella alternativas radicales para la democracia. El relato de Robbins deja abiertas importantes cuestiones a este respecto. Si llevamos el símbolo del fantasma un paso más allá, podríamos preguntarnos si el ideal de público perdido no estará construido con el fin de ocultar el hecho de que una esfera pública democrática debe ser, en cierto sentido, un fantasma. ¿Es la cualidad fantasmática de lo público un obstáculo o un acicate para la democracia? ¿Queremos expulsar el público fantasma o repensar el público como fantasma? ¿Qué actitud y que definición de fantasma de acuerdo con ella deberíamos adoptar si aceptamos la sugerencia que hace Robbins de repensar la esfera pública? En pocas palabras: ¿la esfera pública es crucial para la democracia a pesar del hecho de que es un fantasma o, precisamente, debido a ello?

Ciertos autores que se han tomado el trabajo de repensar la esfera pública han elegido la primera opción. Iris Young, por ejemplo, acompaña su acérrima crítica del republicanismo cívico con la propuesta de fundar el significado de la esfera pública en la diferencia en vez de en la unidad. El ideal cívico, según ella sugiere, debería ser reemplazado por un concepto de público heterogéneo compuesto por grupos sociales múltiples en los que la ciudadanía se viera diferenciada. Desde la perspectiva de la democracia radical, su propuesta de hacer proliferar las identidades y los espacios políticos es bastante prometedora. Al afirmar que las diferencias grupales son relacionales y no sustantivas, Young esta atacando de un modo muy persuasivo el ideal cívico universalizador que solo reconoce la diferencia en los grupos a los que oprime. Pero aunque ella sostiene que un grupo se diferencia por afinidad, en vez de por una identidad intrínseca, la política de la diferencia que recomienda consiste, en último término, en una negociación entre las reivindicaciones de los distintos grupos sociales ya establecidos, reduciendo de este modo la diferencia a la identidad y olvidando lo que ella misma había subrayado acerca de que toda diferencia se basa en la interdependencia. De ese modo está eludiendo algunos de los problemas más difíciles de resolver desde la política del pluralismo: ¿qué concepción de pluralidad puede contrarrestar el

hecho de que el impulso identitario pueda verse tentado de estabilizarse condenando las diferencias de los otros? ¿Qué concepto de pluralidad puede luchar contra las reacciones agresivas de las identidades establecidas al verse desestabilizadas por las que van surgiendo? La respuesta a estas preguntas supera las intenciones de este ensayo. Hagamos notar simplemente el hecho de que la política de la diferencia de Young pasa por encima de todas ellas al definir la diferencia como “la particularidad de las entidades", aunque ella misma señale que éstas están socialmente construidas. Como resultado, Young pasa por alto el papel que juegan la disrupción y la ruptura, más que los procesos de consolidación, en la construcción de la identidad, una disrupción en la que los grupos se enfrentan a su propia contingencia e incertidumbre. Su idea de política pluralista desintegra el espacio monolítico de la esfera pública, pero lo resolidifica en forma de ramillete de identidades positivas. Este pluralismo no lleva hasta las últimas consecuencias las posibilidades de la incertidumbre que Young misma había introducido en el concepto de lo público al poner en cuestión la lógica de la identidad y la metafísica de la presencia que sostienen el ideal moderno. Retrocediendo respecto a la complejidad de su posición de partida, Young acaba cayendo en un discurso de entidades en vez de en uno de relaciones y presenta una alternativa cuyo objetivo, aparentemente, es producir una esfera pública totalmente inclusiva, plenamente constituida y disipar así el público fantasma, que para ella es, exclusivamente, el del público unitario.

El teórico crítico Thomas Keenan aborda la cuestión del espacio público de un modo diferente. Él también desafía la idea de una esfera pública perdida, considerándola también como ilusoria. Pero en su contribución al libro de Robbins vuelve a retomar la idea de la esfera pública como fantasma. La diferencia radica en que Keenan vincula el aspecto fantasmagórico de lo público con la aparición y no con la desaparición del espacio público. Para ser más precisos, él sugiere que la esfera pública surge como fantasma sólo en el momento de una desaparición.

El ensayo de Keenan, "Windows: of Vulnerability" [Ventanas: de vulnerabilidad] utiliza un elemento arquitectónico, la ventana, como metáfora de la separación entre los ámbitos privado y público. Partiendo de la obra pionera de Beatriz Colomina, Keenan asocia el debate histórico sobre la arquitectura acerca de la forma y significado de la ventana con la discusión contemporánea acerca del significado de la esfera pública política. "Cualquier concepto de ventana", escribe Colomina, "implica una idea de relación entre dentro y fuera, entre espacio privado y espacio público". ¿La ventana reafirma o amenaza el rigor de la división privado/público? ¿Asegura o mina la clausura de los ámbitos privado y público que genera esta división? Del mismo modo que Colomina, Keenan relaciona estas cuestiones con el estatus del sujeto humano. ¿Las ventanas fijan al sujeto, como en el tradicional modelo perspectivo, permitiendo que su mirada distante las atraviese y de ese modo domine un mundo enmarcado en tanto objeto discreto y externo? ¿O dejan que entre la luz el mundo exterior e interfiera con la visión, interrumpiendo el control que tiene el sujeto sobre su entorno y perturbando la seguridad del interior? Como señala Keenan, "cuanta más luz, menos visión, y cuanto menos haya en el interior mejor podrá el hombre encontrar confort y protección, y una posición desde la que mirar".

La luz que penetra a través de la ventana puede identificarse con la idea de esfera pública que él ha reelaborado a partir de un modelo lingüístico. La esfera pública, según sugiere Keenan, no es, como se pensaba tradicionalmente, un espacio exterior al que accedemos como individuos privados con el fin de utilizar el lenguaje de un modo imparcial, sino que "está estructurada como un lenguaje" y ello la hace inconcebible como entidad imparcial. La esfera pública de Keenan sobrepasa el nivel del individuo singular y es más que una mera colección de otros individuos. En este sentido, la idea de una esfera pública entendida como lenguaje no difiere de cualquier otra noción de lo público. Pero, a diferencia de las concepciones clásicas, la idea de esfera pública modelada como lenguaje no está estrictamente opuesta al individuo. Por el contrario, problernatiza la posibilidad de

establecer una división clara entre los ámbitos público y privado. Porque, del mismo modo que la luz atraviesa la ventana, el lenguaje nos alcanza desde lejos, y ni puede mantenerse respecto a él a una distancia de seguridad, ni éste es capaz de violar los objetos que han sido previamente ocultados. Más bien se puede decir que pasamos a ser sujetos al entrar en el lenguaje, al ámbito social preexistente en donde se produce el significado. La entrada al lenguaje nos aliena de nosotros mismos, nos hace sentir extraños, como Freud dice del inconsciente, "en nuestra propia casa”, El lenguaje nos hace presentes como sujetos dividiéndonos y abriéndonos al exterior. El habitante de la esfera pública, según Keenan, no es el sujeto unitario y privado del espacio público clásico. El lenguaje mina nuestra autoposesión, despojándonos de un fundamento interno, algo que resulta ser también radicalmente inadecuado. La palabras no son capaces de igualar a la "realidad". No existe un significado preexistente en el lenguaje, solo diferencias entre los distintos elementos. Al estar compuesto de significantes que adquieren significado únicamente en su relación con otros significantes sin un término final y, por ello, siempre necesitado de añadidos y abierto a rupturas, el lenguaje es un medio singularmente público e inestable.

"¿Y si la peculiaridad de lo público, se pregunta Keenan, fuera, no exactamente su ausencia, sino la ruptura en y de la presencia del sujeto respecto a sí mismo que hemos venido a asociar con la escritura o con el lenguaje en general?. En tal caso, todos aquellos libros y artículos que lloran la pérdida o desaparición de la esfera pública, de hecho están respondiendo, aunque desde la falta de reconocimiento, a un rasgo importante de lo público, el hecho de que no está aquí. La esfera pública esta estructuralmente siempre en otro lugar, ni perdida ni necesitada de recuperación o reconstrucción, sino definida por su resistencia a hacerse presente".

¿Y si esta peculiaridad de lo público el no estar aquí no fuera incompatible con

la democracia sino, por el contrario, la condición de su existencia? Esto es, por supuesto, lo que Lefort afirma al definir el espacio público como un espacio abierto y contingente que emerge al desaparecer el pensamiento de la presencia, la presencia de una fundamentación absoluta que unifica la sociedad y la hace coincidir armoniosamente consigo misma. Si "la disolución de las señales de certeza" [Lefort] nos llama hacia el espacio público, ello significa que el espacio público es crucial para la democracia no a pesar de ser un fantasma, sino por ello mismo, aunque tal cualidad fantasmática no deba entenderse como espejismo, engaño o falsedad de las apariencias. Tal como señalan Joan Copiec y Michael Sorkin, la "esfera Pública fantasma no es una mera ilusión, sino una poderosa idea reguladora".

El espacio público democrático puede ser calificado de fantasma ya que aunque aparece, carece de identidad sustantiva y, en consecuencia, es de naturaleza enigmática. Surge cuando una sociedad se instituye como tal careciendo de base, una sociedad, como escribe Lefort, “sin un cuerpo... una sociedad que mina la representación de la totalidad orgánica”. Tras esta mutación, la unidad de la sociedad se hace puramente social y susceptible por tanto de ser contestada. Si el espacio público de debate aparece a partir de la desaparición de una base social absoluta, es que el espacio público es donde el significado aparece y desaparece sin solución de continuidad. La esfera pública fantasma es, por ello, inaccesible a las teorías políticas que se niegan a reconocer acontecimientos como los nuevos movimientos sociales que no pueden ser enmarcados en los términos conceptuales preconcebidos sin recurrir a intenciones finales. El fantasma de la esfera pública es invisible desde aquellos puntos de vista políticos que limitan la realidad social a los contenidos que llenan el espacio social e ignoran los principios que generan dicho espacio. Si la democracia es una forma de sociedad que se destruye al dotársele de valores sustantivos, un espacio democrático público no puede identificarse con una plenitud sociopolítica que deseamos pero que no tenemos. “Nunca tuvimos lo que hemos perdido”, dice

Zizek, ya que la sociedad siempre ha estado fracturada por antagonismos. Al producirse el espacio público a partir de la pérdida de la idea de plenitud, una pérdida que funda la vida política democrática, podríamos decir que éste es un espacio en el que habitamos los seres sociales, pero que no es particularmente deseado.

Si ello es así, todos los libros y artículos que se lamentan por los orígenes perdidos de la esfera pública no hacen sino responder al hecho de que lo público no está aquí. Al tomar la forma de lo que Keenan denomina “falso reconocimiento", no son sino una reacción de pánico ante la apertura e indeterminación de lo público democrático como fantasma: un tipo de comportamiento agorafóbico que se adopta ante un espacio público que tiene una pérdida en su inicio. Desde una perspectiva sociológica, la agorafobia es una patología mayoritariamente femenina. En las calles y plazas, donde los hombres poseen más derechos, las mujeres idean estrategias para evitar las amenazas que las acechan en el espacio público. La mujer agorafóbica intenta definir y circunscribirse a una zona que ella considera como segura. Se inventa "historias de encubrimiento": explicaciones de sus actos que, como escribiera una socióloga, "no desvelen que ella es lo que es, una persona con miedo al espacio público" Por ejemplo, un agorafóbico que anda por la acanaladura porque la siente más segura que la acera, dirá seguramente a la gente que está buscando algo que ha perdido.

La esfera pública fantasma es, por supuesto, un espacio de otro tipo. Aunque no es una extensión empíricamente reconocible del territorio urbano, no es por ello menos real. También proyecta amenaza y provoca ansiedades ya que, como escribe Keenan, la esfera pública democrática "pertenece por derecho a los otros y a nadie en particular”. Es por ello que amenaza la identidad del "hombre" el sujeto moderno que, en este espacio, no es capaz de imaginar la totalidad del mundo social como algo suyo, como algo dotado de un significado sólo para él. En

la esfera pública fantasma, al hombre se le priva del mundo objetivizado y distanciado del que depende su existencia y se le obliga a enfrentarse a lo desconocido, a la proximidad de la alteridad, y, en consecuencia, a la ruptura de la certidumbre sobre sí mismo. No es de extrañar que esta esfera pública se le aparezca al tipo humano moderno como algo temible. Del mismo modo que las imágenes de Visión pública, está demasiado cerca para ser confortable.

En esta situación, la historia de la esfera pública perdida puede funcionar de un modo análogo a como lo hace la historia que oculta la agorafobia. La historia del público perdido hace que el narrador aparezca como alguien que habita y se dedica devotamente al espacio público, alguien que siendo afín a las figuras de la portada de Variations of a Theme Park se encuentra mal cuando está exiliado de la plaza pública. Pero a la vez que la historia nos muestra a un narrador que no teme en absoluto al espacio público, está también transformando ese espacio en una zona segura. La esfera pública perdida es un lugar donde se reúnen los individuos privados y desde donde pretenden conocer objetivamente el mundo social según el punto de vista de la razón. Allí, en tanto ciudadanos, "encuentran" un objeto "la sociedad" que trasciende las particularidades y las diferencias. Allí la sociedad se hace posible. Al estar fundada, como cualquier otra totalidad imparcial, en lo que otros pierden, la esfera pública perdida cierra las fronteras de un espacio que, para ser democrático, debe permanecer incompleto.

Lefort entiende el totalitarismo como un intento de alcanzar un fundamento social sólido. Según él, se origina como un rechazo hacia el problema irresuelto que radica en el corazón de la democracia, el problema que genera el espacio público y a la vez asegura que siga estando en gestación permanente. El totalitarismo arruina la democracia al intentar llenar el vacío creado por la revolución democrática y hacer desvanecerse la indeterminación de lo social. Dota a la gente de un interés esencial, de una "unicidad" con la que se identifica el

Estado mismo, cerrando así el espacio público, cercándolo en lo que Lefort denomina "el amable abrazo de la buena sociedad". El abrazo del estado totalitario cierra el hueco entre Estado y sociedad, sofocando el espacio público en que se cuestiona el poder y donde se establece y se disuelve nuestra humanidad en común: el "fundamento de las relaciones entre el yo y el otro”.

"El abrazo amable de la buena sociedad" nos advierte de los peligros inherentes en la fantasía aparentemente benigna de la perfección social, una fantasía que niega la pluralidad y el conflicto puesto que depende de una imagen del espacio social cerrado por un fundamento autoritario. Esta imagen está vinculada a una dicotomía rígida entre lo público y lo privado que constriñe las diferencias al ámbito privado y organiza lo público como una esfera consensuada y universal, el espacio privilegiado de la política. Sin embargo, la dicotomía entre lo público y lo privado produce a su vez un lugar privilegiado inmune al cuestionamiento político: una atalaya o, en palabras de Lefort, "el lugar desde donde se ve todo y a todos", "la fantasía de la omnipotencia". Es esta división entre lo público y lo privado que cobija al sujeto frente al espacio abierto, uno de los términos que ha atacado con más ímpetu el arte imbuido por la crítica feminista al evidenciar la imposibilidad de puntos de vista externos. Laclau ha escrito que la tarea fundamental de la cultura postmoderna en la lucha democrática es "transformar los modos de identificación y construcción de la subjetividad existentes en nuestra civilización" . Cuando el arte interviene en las formas de representación por las que los sujetos se construyen a sí mismos como universales y libres de toda diferencia, ¿no deberíamos darle la bienvenida al lado del arte implicado en los movimientos sociales en tanto que contribución a la profundización y ampliación del espacio público? Ello, sobre todo si aún tenemos la esperanza de evitar la transformación de la esfera pública en propiedad privada, algo que se está intentado muy a menudo hoy en día en nombre de la democracia.

Reclaim the Streets

¡Reclaim the Streets!: de la critica del espacio público a la resistencia global"

JAVIER RUIZ

El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y “Reclaim the Streets"

JOHN JORDAN

El olor a carnaval: la revolución está en el aire

JOHN JORDAN

reclaim the streets!: de la crítica del espacio público a la resistencia global

JAVIER RUIZ

Reclaim the Streets! se podría traducir al castellano alternativamente como Recupera/Reclama/Toma las calles, aunque el término requeriría una traducción cultural y contextual mucho más compleja. Reclaim the Streets! es el grupo de acción directa y de política no parlamentaria más conocido e influyente de Gran Bretaña, cuyo núcleo central varía continuamente, aunque ronda permanentemente las 50100 personas. En los últimos años, este lema se ha transformado en el estandarte de un difuso fenómeno social sin precedentes en Gran Bretaña, un país relativamente inmune a las tribulaciones de los 60 y 70 en

comparación con el continente. La posición estratégica de este país en relación al mundo anglosajón, la facilidad actual para realizar viajes y comunicaciones electrónicas y la dominación cultural que el inglés ejerce a nivel global han favorecido que Reclaim the Streets se extienda desde Londres a decenas de países, internacionalización del fenómeno que ha traído consecuencias que van más allá de sus planteamientos iniciales. La pequeña historia (con minúscula) del grupo Reclaim the Streets! de Londres Puede ayudar a entender las actuales formas de resistencia que se están configurando a escala global, las mismas que recientemente fueron parcialmente visibles a través de los disturbios que acompañaron la conferencia de la Organización Mundial de Comercio en Seattle.

El discurso de Reclaim the Streets! no es sólido ni excesivamente sofisticado y consiste a grandes trazos en una mezcla ad hoc de ecologismo social, diversas influencias libertarias y artísticas y elementos de izquierda radical, cambiando el foco con el tiempo y de forma táctica con el fin de adaptarse a distintas campañas. Esto refleja la diversidad interna del grupo y normalmente no supone ningún problema para las personas involucradas, ya que la acción es lo que importa, las palabras se las lleva el viento. Este énfasis sobre la acción es parte de una corriente general en Gran Bretaña, donde el movimiento alternativo se llama a sí mismo Direct Action Movement. El movimiento de acción directa británico, aunque similar en intereses y estética al movimiento alternativo del Estado español, incorpora mas énfasis sobre el ecologismo y la justicia social e incluye de forma fundamental, a diferencia de aquí, donde son temas periféricos, la oposición a la construcción de carreteras, a la ingeniería genética y la defensa de los derechos de los animales. Otra diferencia que hay que entender radica en el alcance que en Gran Bretaña tuvo a finales de los 80 la revolución cultural y musical que supuso el tránsito de la guitarra y la batería al sintetizador y los platos, sin comparación en el Estado español en escala y significación social y política exceptuando quizá Valencia. El consumo masivo de drogas psicotrópicas como el éxtasis y el LSD, junto a la música de baile en fiestas rave, cambió los hábitos de una generación y

trajo consigo una forma difusa de rebelión política hedonista que fue reprimida con extrema dureza por las autoridades, con la consiguiente radicalización de una parte del fenómeno, mientras el resto era absorbido en la economía nacional a través de la implantación de las macrodiscotecas. La mayor detención de masas en el siglo XX en Gran Bretaña tuvo lugar durante un rave en 1994, cuando casi mil personas acabaron en comisaría.

Londres, 1992. El movimiento anticarreteras va cobrando fuerza en Gran Bretaña, con los primeros campos de protesta en Twyford Downs que ofrecen resistencia física al macroprograma de "asfaltización" masiva del gobierno conservador. En este contexto, un pequeño número de activistas forman su grupo de acción directa para luchar contra el imperio del automóvil. Aunque su discurso y práctica se podría colocar en el estante de ecologismo, no se limitan a cuestionar la degradación del paisaje, la polución y los accidentes de tráfico. De forma rudimentaria, su discurso crítico entiende que el espacio público urbano y las prácticas sociales que lo generan están intrínsecamente ligadas a un artefacto mecánico de supuesta utilidad funcional como es el automóvil. En boca de uno de sus ideólogos: "Las calles están tan llenas de coches como de capitalismo, y la polución de este último es mucho peor". Pequeñas acciones, como pintar carriles bici durante la noche, se suceden durante un par de años.

Leytonstone, este de Londres, 199495. Las nuevas carreteras están en boca de todo el mundo y aparecen como setas campos de protesta en los que mucha gente vive en “casas" que cuelgan de los árboles. La mayor parte de estos campos de protesta se interponen en el futuro trazado de autopistas con el fin de proteger los escasos bosques que restan u otras zonas de especial interés. Y las obras para comenzar la autopista MII reciben el visto bueno: ahora se trata de una comunidad urbana que va a ser dividida para facilitar el palpitar diario del centro económico y geográfico de Londres. La resistencia es feroz: okupas, jóvenes

callejeros, ecologistas, amas de casa, excriminales, abogados y un largo etcétera se unen en una campaña que mezcla lucha y fiesta. Las casas desalojadas son reokupadas y transformadas en una improbable unión de barricadas, defensas y arte, formando una zona fuera del alcance del Estado, en la que las divisiones entre la casa y la calle se disuelven. En estas fechas, el Parlamento tramita la nueva Criminal Justice Bill (el equivalente británico de la Ley Corcuera), que mete en el mismo saco de criminalidad a distintos movimientos, como son el movimiento anticarreteras, por la defensa de los derechos de los animales, el movimiento okupa, las raves y el movimiento de resistencia en general. El resultado, previsible, es la unión de distintas luchas que habían estado separadas anteriormente, en una campaña donde las manifestaciones transcurren al ritmo de música tecno.

Las campañas contra la MII y la Criminal Justice Bill fueron derrotadas en términos convencionales, pero las consecuencias a largo plazo todavía se pueden sentir. Activistas de Reclaim the Streets habían estado en el centro de ambas, y el grupo se ve reforzado y dispuesto a salir de los usuales espacios de protesta para tomar calles que no están directamente amenazadas. El automóvil sigue estando en el foco del movimiento, pero el discurso se amplía con los intereses de nuevos "nomiembros" y mediante el entendimiento tácito de que las luchas aisladas no llevan a ninguna parte.

En el verano del 95 tienen lugar en Londres las primeras streetparties que caracterizarán a Reclaim the Streets!, fiestas rave callejeras ilegales donde el asfalto se convierte en pista de baile, playa para niños con camiones de arena, al tiempo muestra de arte y obra de arte. El éxito es fenomenal y los periodistas de la prensa progresista se muestran tan estimulados como los propios viandantes. Otras ciudades en Gran Bretaña organizan sus propios eventos y en julio del 96, diez mil personas ocupan la autopista M41 en Londres, a pesar de los esfuerzos de la policía para evitarlo, convirtiéndola en una orgía de color y música. Durante

la fiesta/protesta aparecen unas mujeres con faldas de tres metros de altura, y escondidos debajo de ellas activistas armados con martillos neumáticos plantan en el carril rápido de la autopista árboles rescatados de la construcción de la M 11. A pesar de todo, el día transcurre en relativa paz y con pocos detenidos, y el movimiento alrededor de Reclalm the Streets! se convierte en un fenómeno social en el que cristalizan diversas inquietudes.

La realización de las streetparties se basa en una división estricta del trabajo y el conocimiento. Nadie excepto un pequeño grupo conoce dónde va a tener lugar la fiesta y las personas que constituyen el grupo trabajan en distintas partes del proyecto de forma completamente autónoma. Esta organización en células de contacto personal hace casi imposible pararlas, aunque infiltraciones posteriores han complicado el panorama. El día de la streetparty se convoca a la gente en una estación de metro con varias líneas y, de pronto, se llena un tren entero de una de ellas cuando algunos activistas indican el camino, pero sólo hasta el siguiente punto. Al mismo tiempo, varios equipos con diversas barricadas para cortar el tráfico y camiones con potentes aparatos de música, y todo tipo de decoración y otros materiales (arena, muebles, columpios, etc.) se coordinan a través de teléfonos móviles y radios para llegar al lugar elegido de forma sincronizada con la multitud que pronto les rodea. Esto hace que la policía tenga que cargar enfrente de las cámaras de los periodistas contra miles de personas bailando, lo que en Gran Bretaña, en esas fechas, se consideraba excesivo y contraproducente en la opinión pública. El final de las fiestas se suele negociar para sacar el equipo intacto y a la gente sana y salva. Este tipo de organización requiere una confianza extraordinaria a muchos niveles, algo bastante sorprendente, aunque sea habitual en el mundo de la acción directa británica. Dado que las jerarquías de conocimiento también se convierten en jerarquías de poder, la creación de estructuras invisibles a primera vista ha sido y es uno de los grandes problemas que se plantea Reclaim the Streets! Por otra parte, la perpetuación de este particular tipo de organización contingente para una acción concreta es una clara

ventaja a largo plazo de cara a los riesgos tradicionales de infiltración policial y de represión, lo cual ha reforzado aún más este modelo organizativo.

Durante el siguiente año, la voluntad de Reclalm the Streets! de ir más alla de la crítica al automóvil se materializa en varias acciones conjuntas con un grupo de 500 estibadores (dockers) del puerto de Liverpool, que llevan más de un año intentando recuperar sus puestos de trabajo, en la disputa sobre la reconversión industrial más larga que ha tenido lugar en Gran Bretaña. El 12 de abril del 97, dos semanas antes de las elecciones generales que darán la victoria a los "socialistas", los dockers convocan una marcha autorizada por la justicia social, mientras Reclaim the Streets! organiza una fiesta ilegal paralela para denunciar la farsa electoral. El resultado es 20 mil personas en Trafalgar Square, la plaza más emblemaática de Londres, bailando por la justicia social y medioambiental y en contra de las elecciones, por la idea de que éstas no van a cambiar nada. Sin embargo, esta vez las autoridades disuelven la fiesta violentamente, con los consiguientes disturbios, y muchos medios de comunicación hablan de hordas anarquistas que han tomado la ciudad. Mientras tanto, aparecen streetparties por todo el mundo, principalmente en Occidente y países anglosajones como Australia.

La nueva situación provoca una crisis de identidad interna por causa de la cual la relación entre el rojo, el negro y el verde se tambalea, aunque no cae. Algunos de los elementos más cercanos al ecologismo reformista no están a gusto con el giro de la protesta a la revolución que se huele en el aire y la tensión aparece. A pesar de las crisis internas, gente nueva encuentra inspiración en Reclaim the Streets!, y aunque radicales tradicionales intentan aprovechar el nuevo yacimiento de capital político, el cambio vendrá desde una nueva dirección, curiosamente desde España.

Ese mismo verano, la red internacional formada alrededor del movimiento zapatista celebra en la Península Ibérica su segundo Encuentro intercontinental por la Humanidad y contra el neoliberalismo, que congrega cientos de activistas de todo el mundo, incluyendo Reclaim the Streets!, con el propósito de hacer cristalizar una red descentralizada y sin jerarquías dedicada a coordinar la resistencia global a la globalización económica neoliberal. En febrero del 98, Reclaim the Streets! (Londres) se convierte en cooordinador para Europa Occidental de la red, llamada Acción Global Popular (AGP); el puesto se somete periódicamente a rotación. Ésa es la primavera caliente que verá acciones en todo el planeta en contra del neoliberalismo. Haciendo uso de contactos personales y de Internet, Reclaim the Streeisl (Londres) propone la primera Global Strect Party para el 16 de mayo del 98, en el día de la cumbre del G7+1 que une a los dirigentes de los países mas industrializados. Una streetparty sincronizada se extiende por más de veinticuatro ciudades alrededor del planeta, en países como Colombia, Australia y Finlandia, mientras en Birmingham los presidentes del G7 son trasladados fuera de la ciudad para evitar a las miles de personas que han ocupado el centro urbano.

La internacionalización de Reclaim the Streets! es un éxito, pero esto no evita nuevas tensiones, especialmente en lo que muchas personas ven como un abandono de las actividades dirigidas hacia la comunidad local en Londres, si bien es cierto que Reclaim the Streets! nunca había sido un grupo con raíces en ningún barrio concreto de la ciudad. Sin embargo, la tendencia hacía la resistencia internacional es imparable, y surge una nueva propuesta para un día de acción global: el 18 de junio del 99, día de la siguiente cumbre del G7. Miles de panfletos se envían por correo a grupos de todo el mundo y las listas de Internet se inundan con textos firmados por Reclaim the Streets! y London Greenpeace grupo con experiencia en acciones de masas en los años 80 en la City de Londres, el centro financiero mas importante del mundo, mientras la propuesta es asumida por la AGP.

Esta vez se abandona el concepto de la streetparty por varias razones. Por un lado, se cuestiona la radicalidad que pueda suponer hacer otra rave en Londres, ante la posible recuperación por parte del "cisterna", aunque también pesa el simple deseo de hacer algo distinto. Por otro lado, preocupa la homogenización de las formas de protesta y el etnocentrismo anglosajón que pueda conllevar este particular modelo, el cual puede no tener sentido en muchos otros lugares, particularmente en el llamado Tercer Mundo, al que ahora se hace un mayor esfuerzo por incluir. Por todo ello, finalmente, el día es simplemente una llamada a la "fiesta, protesta y carnaval en centros financieros alrededor del mundo". Este giro del discurso se apoya principalmente en algunas versiones superficiales de la teoría de la "economía de casino", que ve la liberalización financiera y la especulación monetaria en oposición a la economía "real", y a los dirigentes políticos como marionetas de las multinacionales. Sin embargo, esta perspectiva se combina con un cóctel de simple "anticapitalismo" y la ya habitual apología de la espontaneidad, encarnados en el Carnaval contra el Capital que ese día conmocionó la City de Londres. Éste era el colofón de un día en que numerosas acciones llevadas a cabo por diversos grupos distintos de Reclaim the Streets! dieron lugar, entre otras consecuencias, a varios McDonald's convertidos en escombros y oficinas de inversores financieros invadidas en protesta por su participación en el comercio de armas. Durante el Carnaval, activistas de Reclaim the Streets! tapiaron la puerta principal del London Financial Futures Exchange, la Bolsa dedicada exclusivamente a actividades financieras, mientras muchas personas que participaban en el Carnaval invadían el edificio de forma espontánea. A pesar de que en los momentos previos tan sólo habían tenido lugar algunas simples escaramuzas con la policía en puntos aislados, a partir de la ocupación de la Bolsa Londres vivió los peores disturbios que se recuerdan en años. Aunque se han aireado acusaciones de provocación e incluso planificación de la violencia entre policía y manifestantes, probablemente haya que repartir responsabilidades, si bien esto es así en lo que respecta a manifestantes a nivel individual y no en el caso de grupos como Reclaim the Streets! Hacía tiempo que

las autoridades mostraban una tendencia crecientemente represiva que sólo se vio confirmada finalmente por la brutalidad que exhibieron aquel día. Por otro lado, el movimiento alternativo llevaba años sufriendo dicha represión con resistencia pasiva en forma de encadenamientos, bloqueos, etc., y la ocasional rotura de alguna excavadora: ese día, mucha gente, en pleno centro financiero, se vio en el "corazón del mal" y dio rienda suelta a la rabia acumulada en forma de destrozos masivos.

Mientras tanto los medios hicieron su agosto, llenando sus paginas con acusaciones de terrorismo anticapitalista y de haber causado más daños que las bombas del Ejército Republicano Irlandes (IRA). Previsiblemente, tuvieron mínima mención los sucesos simultáneos en unas cien ciudades de los cinco continentes, incluyendo varias en España (Madrid, Asturias, Valencia y Barcelona). Nuestra página de Internet, no obstante, facilitaba información puntual y retransmitía imágenes y sonido en directo desde la City, convirtiéndose en el principal punto de información del día, incluso para los medios corporativos. La mística que rodea Internet se conjugó con la histeria de masas para cambiar el calificativo mediático de Reclaim the Streets! a las pocas semanas: "cyberterroristas" que se esconden en la amenazadora Red.

La evaluación de estos hechos por parte de Reclaim the Streets! y el Direct Action Movement y alrededores en general ha sido compleja y variada. Para algunas personas, la violencia se debía haber evitado a toda costa, y el espíritu de Reclaim the Streets! (party and protest, fiesta y protesta) podría haberse perdido para siempre. Es conveniente hacer aquí un inciso para explicar que la percepción de la violencia durante las manifestaciones es muy diferente de Gran Bretaña al resto del continente, a pesar del alto nivel general de violencia diaria. Sucesos como mayo del 68, el "otoño caliente" alemán o las carreras delante de los grises, no tienen parangón en la memoria colectiva británica. Lo más parecido fueron las

revueltas contra la Poll Tax a principios de los 90, pero ni siquiera éstas se han convertido en un mito aceptable para la izquierda. Ello hace difícil para los sectores progresistas encontrar un referente histórico para tales situaciones de enfrentamiento, dejándolos completamente descolocados frente a la que es probablemente la sociedad de clase media más conservadora de Europa, y con los medios de comunicación más potentes.

En el otro extremo, para bastantes activistas la destrucción de propiedad física es incomparable con la violencia contra las personas, y se justifica por tanto como acción directa no violenta. Se podría decir que la mayor parte de Reclaim the Streets! y otros grupos alrededor se sitúa a medio camino entre ambas opiniones. En cualquiera de los casos, se temió la represión que pudiera desencadenarse en los meses siguientes, tras la aparición de fotografías de decenas de personas en la página de Internet de la policía. Todo el mundo celebró que la palabra (anti) capitalismo apareciera por fin en primera página del Financial Times, a pesar del contexto, y que la globalización de la resistencia fuese ya un hecho innegable. Mientras, aún más grupos en todo el mundo encontraron inspiración en los sucesos de Londres y la red AGP ha extendido su llamada: de la oposición al neoliberalismo, al "capitalismo y todas las formas de opresión".

A pesar de que las autoridades se habían prometido no volver a permitir que Reclaim the Streets! se les fuera de las manos, los y las activistas se ven moralmente obligadas a secundar la propuesta que la AGP hace a continuación para otro día de acción global, esta vez desde Estados Unidos y con motivo de la conferencia de la Organización Mundial de Comercio (OMC), prometiendo: “después de Londres, Seattle". Su resultado, el 30 de noviembre del 99, no fue un día memorable en Londres, escenario de una manifestación en términos tradicionales con portavoces de distintos grupos y sindicatos que degeneró en pocos instantes en una batalla campal. Cientos de participantes fueron rodeados y

rodeadas, identificadas y fotografiadas una por una antes de ser liberadas, en una muestra de la estrategia de las autoridades británicas, acumular toneladas de información, bien distinta del salvajismo simplista del madero hispano. Sin embargo, las noticias que iban llegando de los compañeros y compañeras de Seattle y muchas otras ciudades, primero a través de Internet y luego todos los medios de masas, cambiaron el ánimo rápidamente.

El impacto a largo plazo del Carnaval contra la OMC en Seattle aún está por determinar, mientras cientos de analistas y académicos todavía intentan comprender algo sin ni siquiera saber de la existencia de la red AGR Mientras tanto, las ONGs y la izquierda tradicional se lanzan sobre los despojos para intentar justificar o revitalizar sus causas. Muchas y muchos activistas, después de la euforia inicial, se plantean cuestiones relativas al apoyo a tales convocatorias por parte de los sindicatos proteccionistas e incluso de la extrema derecha nacionalista de algunos países. También preocupa la centralización de los días de acción global alrededor de urbes del Primer Mundo como Londres o Seattle, que limita la idea de resistencia descentralizada y no jerárquica. Se cuestiona incluso por parte de algunas personas la idoneidad de centralizar las convocatorias en grandes días, lo cual supone mucho tiempo de preparación y detrae energías del trabajo diario. Lo cierto es que aunque Reclaim the Streets! realiza pequeñas acciones e intervenciones durante todo el año cada vez más difíciles por la vigilancia continua, el grupo tiene un claro ritmo cíclico de un gran evento por año.

El 1 de mayo del 2000 se reclama ahora por parte de la AGP como día de acción global, aunque no está claro el alcance que ello pueda tener en pleno día de la izquierda tradicional. En Gran Bretaña, el derechismo de la Thatcher y sus herederos del Labour Party han despojado a ese día de su aura. Una amplia coalición de izquierda radical y anarquistas se preparan para tres días de conferencias y acciones, mientras Reclaim the Streets! planea una sesión de Mass

Guerrilla Gardening. La idea original de tal acción consiste en transformar un espacio público en un jardín de forma rápida en una noche. Reclaim the Streets! pretende hacer eso mismo pero con miles de personas de forma abierta y de día, idealmente abandonando tanto el modelo organizativo descrito anteriormente como las direcciones secretas, aunque los detalles todavía están en el aire a primeros de marzo. El razonamiento esgrimido para esa acción se basa en la idea de reinventar el 1 de mayo como día no sólo de la clase obrera, sino también atender a las raíces paganas de la fiesta para darle así un giro que incluya también el ecologismo, aunque la justificación literal completa no se ha concretado por el momento, y mucha gente en Reclaim the Streets! no entiende el porqué de esta acción. El hecho de invitar a la gente a "trabajar" en el día del trabajo es un problema que aún está asimismo por resolver. Otro problema más general y no resuelto es el de la inclusión social, ya que Reclaim the Streets! y el movimiento alternativo en general están predominantemente compuestos por blancos de clase media en una ciudad multiétnica como Londres.

el arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y reclaim the streets!

JOHN JORDAN

La poética de la acción directa contra la carretera de enlace MII

"La poesía es un acto que genera nuevas realidades: es la realización de la teoría radical, el acto revolucionario por excelencia"

(Raoul Vancigem, “La revolución de la vida cotidiana", 1967)

La carretera de enlace MII habría de extenderse desde Wanstead hasta Hackney en el este de Londres. Para construirla, el Departamento de Transporte tendría que derribar 350 casas, desplazar varios cientos de personas, atajar por uno de los bosques más antiguos de Londres y devastar una comunidad con una extensión de alquitrán de seis carriles de ancho, al precio de 240 millones de libras esterlinas, con el fin de ahorrar a los conductores, según parece, unos seis minutos de viaje en automóvil. Recientemente, se ha admitido oficialmente que su capacidad estará saturada desde el mismo momento en que se inaugure. Lo cual sugiere que habrá necesidad de construir otra carretera.

Durante unos treinta años hubo oposición a la MII por medios políticos convencionales: manifestaciones, planificaciones de un trazado alternativo, trabajo de lobby y de presión. A pesar de toda la dedicación por parte de los residentes, los bulldozers llegaron en el otoño de 1993 y con ellos el momento de desarrollar nuevos métodos políticos creativos, utilizando la acción directa, la performance, la escultura y la instalación, armados con faxes, módems, ordenadores y cámaras de vídeo. Emergió asi una nueva casta de "artistas activistas" cuyo lema podría ser: creatividad, coraje y descaro. No era el suyo un arte de la representación sino de la presencia; su política no era posponer el cambio social al futuro, sino el cambio social ahora: una política de la inmediatez, la intuición y la imaginación. Para la imaginación de tal activismo, "todo es posible"; uno puede colocar un buzón y una dirección en un viejo castaño, y contribuir así a la historia del derecho convirtiéndolo en el primer árbol que busca ser reconocido legalmente como domicilio, con el fin de que sus habitantes puedan exigir derechos de residencia; o puede escalar hasta el tejado del Parlamento para expresar su opinión sobre la Criminal Justice Bill saliendo en las portadas de todos los periódicos nacionales.

La campaña No MII fue una performance sin interrupción. Casi todos los días invadíamos los lugares donde se desarrollaban las obras de construcción de la

carretera utilizando nuestros cuerpos en la acción directa, como herramientas de resistencia contra el frío metal de los martinetes, grúas y bulldozers; generalmente, tales acciones se acompañaban del sonido de tambores, silbatos y canciones. Frente a los gestos estéticos valientes pero vanos de tantos artistas de performance que han utilizado sus cuerpos en actos de resistencia y de peligro Chris Burden crucificado en un coche, Linda Montana esposada a su amante durante tres días, Stelarc colgado de una grúa por ganchos clavados en su piel, la acción directa es un tipo de performance donde lo poético y lo pragmático se dan la mano. La visión de una frágil figura humana silueteada contra un cielo azul, que pende en lo alto de una grúa obligándola a interrumpir su trabajo durante toda la jornada, es al mismo tiempo una imagen bella y funcional. La acción directa es por naturaleza profundamente teatral y fundamentalmente política. La performance que consiste en escalar una grua en una zona de obras muestra diferentes funciones: el pragmatismo, la representación, la teatralidad y el ritual convergen en la acción directa.

La función política pragmática consiste en que paraliza las obras de la carretera y retrasa a los contratistas, lo cual puede costarles grandes sumas de dinero; se dijo que un sólo día de trabajo suspendido en una de las obras principales podía costarles alrededor de cincuenta mil libras esterlinas, a lo cual hemos de añadir las labores de vigilancia suplementarias necesarias para mantener a los y las activistas lejos de la maquinaria, así como las tareas policiales. Todo ello produce retrasos y golpea a los constructores de carreteras donde más les duele: en sus bolsillos. La función representacional consiste en que tales acciones ofrecen nuevas y poderosas imágenes, imágenes vistas por una cantidad enorme de público y que pueden hacer que las problemáticas se proyecten en la conciencia pública. Su función teatral consiste en que la acción directa se representa frente a un público, no solamente para los medios de comunicación sino también para los ocasionales transeúntes, en ocasiones impresionados por lo que ven y que participan así en un diálogo sobre las

problemáticas. Su función ritual se cifra en el riesgo, la excitación y el peligro inherentes a la acción, que contribuye a crear un momento donde se concentra la magia, una experiencia álgida donde el tiempo real repentinamente se detiene y algún tipo de desplazamiento en la conciencia puede ocurrir. Muchos de nosotros y nosotras nos hemos sentido increíblemente fortalecidas [empowered], nuestras vidas se han radicalizado y transformado por estos sentimientos. La acción directa mezcla praxis, catarsis e imagen. Para implicarse en la acción directa uno ha de sentir la suficiente pasión como para poner sus valores en práctica; consiste literalmente en dar cuerpo [embody] a tus sentimientos, actuar [perform] tu política. El cuerpo ha sido marginado en nuestra cultura tecnocrática, lo cual entraña un peligro: revela una sociedad sin ningún tipo de contacto consigo misma y con su entorno, una sociedad que prefiere utilizar como metáfora la máquina constituida por piezas duras sin conexión antes que el cuerpo interconectado, fluido, blando. La acción directa hace visible el carácter devastador de la maquinaria de la cultura industrial y devuelve el cuerpo al centro de la política y de la práctica cultural. Cuando uno sitúa su cuerpo directamente en los engranajes de la máquina, introduce un punto de resistencia en la circulación del poder, transforma su propio cuerpo obligando a la sociedad industrial a explicar y justificar sus acciones.

Los invasores del espacio: la transformación de Claremont Road

"¿Acaso quienes vivimos en el presente estamos condenados y condenadas a no experimentar nunca la autonomía, a no encontrarnos nunca en un simple pedazo de tierra gobernado tan sólo por la libertad?”

(Hakim Bey, TAZZona Temporalmente Autónoma).

Si la acción directa en los terrenos donde se estaba construyendo la MII constituía una transformación del cuerpo personal y social, la mutación final de Claremont Road en un teatro fenomenológicamente imaginativo de resistencia creativa supuso una transformación del espacio personal y social.

Claremont Road era una calle de treinta y cinco casas unifamiliares, situada en medio del trazado de la carretera de enlace. Resistiendo a los bulldozers codo a codo con los y las activistas implicadas en la campaña se encontraba Dolly, quien, con noventa y dos años de edad, había vivido allí durante toda su vida. Abandonar Claremont Road era inconcebible para Dolly. Desafiando al Departamento de Transporte, permaneció allí hasta el último minuto. Todas las casas de Claremont Road, exceptuando la de Dolly, fueron okupadas como parte de la campaña. Uno de los primeros actos de resistencia consistió en cerrar la carretera al tráfico para abrirla al arte de vivir. En un extraordinario acto de détournement, la carretera normalmente un espacio dominado por el automóvil, un espacio para transitar y no para vivir, un canal muerto entre a y b fue recuperada [reclaimed] y convertida en un espacio vibrante en el cual fuera posible vivir, comer, hablar y dormir.

Los muebles se sacaron al exterior de las casas, a la carretera; la ropa lavada, tendida al sol; se jugaba al ajedrez en un gigantesco tablero pintado en el suelo; se encendieron hogueras; se construyó un escenario y celebraron fiestas. La "carretera" acabó convertida en una "calle", una calle como ninguna otra, una calle que ofrecía un excepcional destello de utopía, una suerte de microcosmos temporal de verdadera cultura liberada y ecológica.

Uno de los aspectos estéticos más relevantes de Claremont Road fueron las barricadas, construidas para resistir frente a los intentos de desalojo del

Departamento de Transporte. Muchas de ellas, emplazadas en el interior de las casas, eran formalmente semejantes a instalaciones y obras conceptuales. Sin embargo, nuestras construcciones creativas no eran esculturas sitespecific como mero reflejo de las estructuras arquitectónicas de las casas, sino transformaciones sociales creativas, la imaginación rigurosamente aplicada a situaciones reales, el arte implicado en la vida cotidiana. Las casas no eran meramente marcos para el arte, sino hogares, lugares reales que podrían haber sido renovados para realojar a algunas de los cientos de personas sin hogar que cada año dan con sus huesos en las calles de Londres. Durante los años 70, un artista como Gordon MattaClark realizó cortes en edificios y agujereó la pared lateral de una casa, mientras que Walter de Maria llenó de tierra toda una habitación. En Claremont Road cortamos un agujero en las paredes divisorias de las casas, a lo largo de la fila de treinta y cinco, con el fin de crear un sensacional túnel que las conectase: una estrategia para escapar de los funcionarios enviados por la Administración, pero también una metáfora de la vida comunitaria; una intervención que atravesaba el aislamiento de las unidades domésticas individuales. En algunas de las casas, las habitaciones se llenaron de tierra, quedando iluminadas por el misterioso resplandor de una sencilla bombilla colgando del techo. Estas habitaciones llenas de tierra disimulaban las entradas a ciertos búnkers utilizados por los y las activistas como refugio durante el desalojo. Desconociendo los vericuetos de tales escondrijos, los enviados de la Administración, al llegar, se veían forzados a buscar pesadamente con palas, en lugar de aplicar su deseo de sencillamente demoler las casas con sus bulldozers: una actividad, por lo tanto, que consumía mucho más de su tiempo y, a un coste de veinte mil libras esterlinas por desalojo, ¡les salía bien cara! Otras casas se bloquearon no con cemento sino con basura, detritus urbanos: lavadoras, viejos colchones, muebles rotos y, simbólicamente, neumáticos gastados; en definitiva, ingeniería imaginativa aplicada a ralentizar el desalojo. Estas barricadas se acompañaban de lemas pintarrajeados improvisadamente y murales llenos de colorido; una enorme valla saludaba de forma jocosa: "Bienvenidos a Claremont Road. hogares ideales". De los árboles que defendíamos pendían maniquíes, telas, televisores viejos, objetos encontrados

que mostraban ciertos simbolismos llenos de intención, al tiempo que suponían un obstáculo para los cirujanos arboricidas. Una casa entera fue declarada "casa del arte", y “artistas" más tradicionales la llenaron con imágenes representativas que criticaban la cultura del automóvil. Se abrieron dos cafeterías, entre las cuales una pancarta interpelaba a los transeúntes: "Imagina este lugar como un hogar, como un bosque o como la carretera de enlace MII ".

El símbolo final de la resistencia a los planes del Departamento de Transporte para desalojar Claremont Road fue la extraordinaria torre de andamios de treinta metros de altura que llamamos Dolly, y que se erigía atravesando el tejado de una de las casas. Construida con cientos de barras metálicas "encontradas", unidas en un complejo y caótico trabajo de enrejado y semejante a un cruce entre el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin y una plataforma de lanzamiento de la NASA, la torre se veía a kilómetros de distancia. Durante su corta vida Dolly constituyó una verdadera seña local que compitió con la imagen de Babilonia blandengue de Canary Wharf en el horizonte. Esta demencial pieza de estructuras metálicas grasientas y pintadas de colores luminosos no solamente ofrecía la defensa más eficaz posible frente a los encargados del desalojo, sino que también devino la imagen más poderosa de la confrontación final.

Durante cuatro fríos días de noviembre de 1994, Claremont Road y el barrio de kilómetro y medio de casas selladas se convirtió en el campo de operaciones de la batalla final. Envueltos en el sonido de la música rave que retumbaba desde la cúpula de la torre, 1300 policías antidisturbios y funcionarios de la Administración se desplegaron en formación en el interior de la zona y rodeándola con su rutinaria coreografía. Los y las activistas pendían sobre redes suspendidas a lo largo de la carretera, claveteadas al asfalto y desplegándose hacia lo alto de las chimeneas, encerrados en los refugios y encadenados en el interior de una jaula en la cúpula de la torre: enormes grúas, rodeadas por docenas de guardias

de seguridad, balanceaban sus plataformas aéreas como dinosaurios mecánicos, buscando capturar a los y las escurridizas activistas sacándolas de tan estupendo escondrijo. A la noche, resplandecientes haces iluminaban el enclave, cubierto por un silencio misterioso. Repentinamente, el lugar se asemejaba al escenario de un film apocalíptico, mientras un coro de voces, "¡el poder para la torre!", ascendía desde la calle. Ochenta y ocho horas más tarde, capturaron de la torre a la última persona restante; lo único que les quedaba por hacer era destruir la calle y con ella no sólo cien años de historia local, sino también un lugar extraordinario de resistencia creativa.

Ningún signo, reliquia o traza de Claremont Road nos resta. Siempre supimos que un día todo esto quedaría en ruinas, y esta consciencia de impermanencia, la imposibilidad de fracasar, nos dio una fuerza inmensa, la fuerza para desplazar esta Zona Temporalmente Autónoma a otro lugar. Nuestro festival de resistencia nunca pudo ser desalojado. Continuaríamos transgrediendo la distinción entre arte y vida cotidiana. Continuaríamos haciendo de cada acto político un momento de poesía. Si ya no podíamos reclamar Claremont Road, reclamaríamos las calles de Londres. Claremont Road nos dejó el sabor de una sociedad libre. Probar de esta fruta es peligroso, porque deja un ansia por repetir tan estimulante experiencia. En tres meses reformamos el grupo Reclaim the Streets y comenzamos a planear la primera streetparty.

el olor a carnaval: la revolución está en el aire

JOHN JORDAN

"Esto no es una protesta... Repitan Esto no es una protesta... Es una forma de expresión artística... Corto" (llamada lanzada a través de las radios policiales durante la Global Strect Party en Toronto, Canadá, 16 de mayo de 1998).

"Trabajar para el gozo y la auténtica festividad es apenas distinguible de prepararse para una insurrección generalizada" (Raoul Vancigem, "La revolución de la vida cotidiana7, 1967. Citado en un flyer de Reclaim the Streets para el 18 de junio de 1999, día de acción global en centros financieros).

Un caluroso día de verano, el viernes 18 de junio de 1999. Debería haber sido un día "normal" de trabajo en la City, el corazón financiero de Londres: despertarse a las 6 de la mañana, incómodo desplazamiento al lugar de trabajo, sentarse frente a una pantalla para mirar números durante ocho horas, teléfonos que suenan ininterrumpidamente, intentar maximizar los beneficios para clientes sin rostro, cierre de los mercados, salir al bar, de vuelta a casa, dejarse caer delante de la tele, arrastrarse hasta la cama, prepararse para lo mismo al día siguiente, y el siguiente, y el siguiente... ¡Con lo fácil que es que todo cambie, poner el mundo patas arriba!

Ese caluroso día de verano, el mercado financiero fue puesto patas arriba y del revés, cuando alrededor de diez mil personas okuparon la zona para celebrar un Carnaval contra el Capital. Durante algunas horas, el lugar de obtención de beneficios más importante del mundo se convirtió en una zona de placer revolucionario. El penoso trabajo gris fue abolido por medio del espiritu subversivo del juego y las calles se llenaron de juerguistas enmascarados bailando de forma salvaje al ensordecedor ritmo de un grupo de samba. El espíritu de la multitud ascendía y el espacio se reclamaba y transformaba. En una típica burla carnavalesca, una de las entradas a la bolsa, el London International Financial Futures (and Options) Exchange (LIFFE), se tapió simbólicamente con bloques de cemento. A continuación, de forma espontánea, la otra entrada al edificio fue atacada por los y las juerguistas liberadas por el intoxicador espíritu del carnaval, con la pretensión de okuparlo. Por un momento, el viejo mundo se colapsó y se

pudo percibir el destello de un nuevo mundo, una fantástica fusión de espontaneidad, placer y libertad.

alcance global

Otros carnavales tuvieron lugar simultáneamente en unas setenta y cinco ciudades de todos los continentes. En Nigeria, cincuenta mil personas convergieron en Port Harcourt, la capital petrolífera, en lo que se llamó el Carnaval de los Oprimidos; en Sydney, un burlesco Tour de la Basura serpenteó a través de la zona bancaria; en Montevideo tuvo lugar la parodia de una feria mercantil y se okupó la bolsa; en Dhaka, Toronto, Buenos Aires, Harare, Nueva York, Madrid, Eugene, Edimburgo, Valencia, Zurich, Praga y muchos otros lugares, el espíritu del carnaval se infiltró en los barrios financieros. El alcance global del 18J fue completamente ignorado por la mayoría de los medios de comunicación oligárquicos. Y entonces, cinco meses más tarde, ocurrió Seattle. Un enorme Festival de la Resistencia clausuró el encuentro ministerial de la Organización Mundial de Comercio (OMC), saltando a las portadas de la prensa internacional, convocando acciones que, una vez más, tuvieron lugar en todo el mundo.

El olor a carnaval y revolución ya está aquí y, mezclado con los gases lacrimógenos, se tiene la sensación de que asistimos al comienzo de algo muy, muy grande. Los movimientos contra el capitalismo irrumpen en todo el mundo y no consisten solamente en el rechazo del sistema actual, sino también de las viejas formas de acción política. Lejos quedan los principios de la vieja izquierda: sacrificio, furia, frustración y sentimiento de culpa; ya no más marchas lineales entre a y b, seguidas de manifestaciones monolíticas; ya no mas comités centrales, ni líderes, ni ideologías fijas, ni dogmas, ya no más peticiones de reforma, de un nuevo gobierno; ya nunca más la larga espera hasta el día de la

revolución.

La acción directa está a la orden del día. Se trate del Movimiento de los Sin Tierra en Brasil apropiándose de tierras inutilizadas por sus propietarios, con el fin de construir comunidades cooperativas; de Reclaim the Streets okupando una autopista para celebrar una fiesta callejera o de campesinos indios atando a un político a un árbol (¡aunque sólo por un día!) si osa entrar en sus pueblos autogestionados, la acción directa consiste en cambiar las cosas a través de la autoorganización y, en último término, tomar el control de nuestras propias vidas y comunidades, sin la mediación de políticos ni burócratas. La acción directa se basa en el principio de la participación directa e inmediata, y amenaza la base de la sociedad capitalista, su necesidad de espectáculo, jerarquía y separación.

La monocultura del capitalismo encontró su oportunidad de globalizarse de veras tras la caída del Muro de Berlín y el colapso del Bloque del Este, que dejó el campo abierto a la expansión capitalista: pero también supuso una nueva oportunidad para el resurgir de nuevos movimientos radicales. Durante más de setenta años, el socialismo de Estado en la Unión Soviética se consideró el modelo principal de sociedad revolucionaria, siendo no obstante un completo desastre social y ecológico: a pesar de ello, su sombra cubría la mayor parte de los movimientos radicales. Quienes buscaban el descrédito de cualquier forma de pensamiento revolucionario sólo tenían que señalar el modelo de la Unión Soviética para probar el inevitable fracaso de cualquier proyecto "utópico". Ahora que ese modelo ha dejado de existir, el espacio está libre para trabajar en nuevos movimientos radicales y concebir sociedades diferentes, sin tener que referirnos a un modelo monolítico. No es sólo que se haya liberado la imaginación, sino también que ésta es ahora más diversa y fluida. Ya no hay ninguna necesidad de someternos a una única vía, una sola utopía que aplicar globalmente: eso es precisamente lo que tratan de hacer los paladines del "mercado único". Los

movimientos sociales radicales que progresivamente convergen no buscan la toma del poder, sino su disolución. No son vanguardistas, sino catalizadores de los procesos revolucionarios. Sueñan con muchas y diversas formas alternativas de organización social, formas directamente vinculadas a las necesidades locales específicas. Lo que parece una alternativa al capitalismo en un lugar del llamado Primer Mundo, no tiene por qué serlo para quienes habitan los suburbios de Nueva Delhi. Durante el Carnaval de Protesta comenzamos a vislumbrar otros mundos posibles, mundos que celebren la diversidad y la autonomía, mundos que se sostengan sobre la cooperación y la participación.

El carnaval, al contrario que el capitalismo y las viejas formas de organización política revolucionaria, refuerza la participación. No hay espectadores en un carnaval, ni mirones, ni observadores pasivos. El carnaval es el dinamismo de la democracia directa en acción, unir a la gente para construir y compartir juntos y juntas una experiencia común. El insidioso individualismo del capitalismo se deshace y permanece la diversidad creativa, cada cual actúa por su propia cuenta sin dejar de sentirse parte de un todo. Objetivos e ideales, símbolos y puntos de vista comunes convergen en un momento de participación intensa. La irrupción de la resistencia carnavalesca supone un retorno a las tácticas creativas de los años 60, pero en esta ocasión el impulso inmediato parte en gran medida de las problemáticas ecológicas urgentes. La base del actual sistema, el progreso entendido como crecimiento económico, es profundamente antiecológica y ya no podemos esperar a que se den las "condiciones históricas adecuadas" para la revolución. El cambio creativo y radical ha de suceder ahora. El planeta no tiene tiempo de esperar.

Deseo y gozo

"Los muñecos y las canciones no matan niños y niñas, las balas y la pobreza

si' (el activista nigeriano Oronto Douglas, comentando las informaciones de los medios acerca de la "violencia" durante las acciones contra la reunión del Fondo Monetario Internacional (FMI) en Washington, abril de 2000).

Sin embargo, la supervivencia ecológica y social no es el único objetivo. En las calles de la City o en otros lugares durante el 18J, cambiar el mundo no consistía en un trabajo rutinario: no se trataba sólo de luchar sino también de gozar. Las exigencias ya no se ciñen exclusivamente al ámbito de las necesidades de tierra, comida, control de los medios de producción, sino también al control sobre nuestros propios deseos. El deseo de una vida mejor, una vida maravillosa, el total reencantamiento del mundo. El juego es la inmediatez de la revolución. En la calles de Seattle se escuchaba gritar a un activista, entre el silbido de las balas de goma: "Aunque nos sacudáis, no olvidéis algo muy importante: nos estamos divirtiendo más que vosotros".

A pesar de que en el siglo XX se purgó el espíritu radical del carnaval, convirtiéndolo en otro espectáculo para el consumo y el ocio, asistimos hoy a un nuevo espíritu revolucionario que devuelve el carnaval a sus raíces. El carnaval y la revolución tienen objetivos idénticos: invertir el orden social mediante la entrega al disfrute, celebrando nuestro indestructible deseo de vivir, un deseo de vida que el capitalismo pugna por destruir con su monótona espiral de trabajo y consumo. Pero no queremos esperar a la llegada de momentos de revolución carnavalesca, sino intentar extenderlos a cada momento de la vida cotidiana. No queremos vivir un rutina de días libres, salidas controladas de la corriente general, a través de válvulas de escape reguladas por la sociedad, para volver a la vida normal al día siguiente o dejar que la dominación jerárquica se imponga de nuevo, como ocurrió en tantos otros momentos históricos. La revolución no es un acto sino un proceso, y el carnaval nos prepara para tal proceso. Cambia nuestra mente y nuestros comportamientos, inspira nuestras pasiones y enciende nuestra imaginación,

nuestra creencia y nuestra esperanza en que todo puede cambiar y cambiará permanentemente. El carnaval es impredecible como lo es la Historia.

Los carnavales revolucionarios que tienen lugar a lo largo y ancho del mundo en el Mayday van a inyectar la posibilidad de la esperanza en el fofo e inexpresivo mundo de la política. Nos recuerdan que podemos comprender y transformar nuestra propia historia, que podemos imaginar y crear otros mundos, mientras disfrutamos haciéndolo. La sociedad liberada de la que estos carnavales nos ofrecen una imagen, se basa en la diversidad, el disfrute, la pasión, la espontaneidad y la generosidad. Las reglas rígidas, las odiosas jerarquías y la uniformidad monótona del capitalismo se van a derretir por el intenso calor que desprenden los carnavales revolucionarios.

Modos de hacer

JORDI CLARAMONTE I ARRUFAT

Para esta última sección del libro hemos seleccionado escritos de Michel de Certeau, Nicolas Bourriaud y un artículo escrito a coro y compuesto de didácticas y amenas historietas. Asimismo, incluimos una entrevista y dos breves escritos procedentes de otros tantos grupos de artistas y activistas.

MICHEL DE CERTEAU

Editar e introducir a De Certeau era una obligación que teníamos presente desde el inicio mismo de este proyecto editorial. Tan sólo existía en castellano una inencontrable edición mexicana, de la cual damos cuenta. Esta falta de accesibilidad y desconocimiento de los escritos de De Certeau es manifiesta en el ámbito artístico local, en cuyas discusiones creemos interesante introducir el concepto clave de "tácticas" acuñado por el sociólogo francés. Por ello, aparte de apuntar sus reconocidas aportaciones sociológicas y epistemológicas, hemos tratado de destacar, con la selección de sus escritos que aquí presentamos, algunos elementos importantes para la discusión en torno a las prácticas de arte político, arte crítico, colaborativo, etc. En concreto, De Certeau maneja una concepción del arte como repertorio de modos de hacer que nos parece especialmente fértil.

Buena parte de las prácticas de vanguardia se han polarizado en torno a dos supuestos extremos que se caracterizaban por sostener:

concepciones "formales" de la obra, en las que las autorreferencias eran clave, referencias a otras obras y referencias al mismo mundo del arte que se reafirmaba así como universo estanco;

concepciones “agónicas" de la obra, que se esforzaban por anunciar una y

otra vez la «muerte del arte" y su disolución ya fuera en la vida cotidiana, en la política, etc.

Curiosamente, ambos "extremos" tenían mucho que ver, porque de hecho no pocas de estas últimas afirmaciones de disolución se escenificaban cuidadosamente en museos, galerías y ferias de arte, siendo sus portavoces así introducidos en ese mismo mundo del arte que jugaban a negar y del que dependían más de lo que suponían.

De Certeau viene de otra parte, con cierta "ingenuidad kantiana" recoge aquel tipo de cosas a las que la "gente común" ha venido llamando arte y las afirma en su especificidad como tal, como arte, sin entrar en las disputas hueras sobre su muerte por disoluciones varias. Se trata de los modos de hacer que como dispositivos de apropiación y tergiversación son inconfundiblemente "artísticos" y que al mismo tiempo han constituido siempre un terreno donde se ejerce un cierto tipo de resistencia y enfrentamiento político, que De Certeau califica precisamente como "táctico". Por supuesto que, al introducir este concepto de modos o artes de hacer, no sólo está recogiendo muestras de entrañables prácticas "populares o primitivas", del pasado o de algún lugar remoto, sino que De Certeau se preocupa desde el principio por afirmar su vigencia aquí y ahora. Eso invalida una posible lectura, digamos antropológica o exotista, de las tácticas. Y sobre todo, el autor está señalando un campo en el cual las prácticas artísticas contemporáneas pueden muy bien encontrarse: no se trata de una enésima "sociologización" del arte, ni de convertir al despistado artista en etnólogo y así justificarlo. Se trata, por un lado, de que incluso en las más formales de las prácticas artísticas, en la música por ejemplo, pueden rastrearse indicios de ese funcionamiento modal, como modos de hacer o de relacionar disposiciones, objetos, conductas... que sin "quitarle" nada a esos trabajos los harían relevantes en el nivel de las prácticas cotidianas de la gente, los sacaría del dédalo de los comentarios y metacomentarios de las academias y los críticos; y eventualmente, si su distribución se articulara mejor con movimientos sociales, les proporcionaría

incluso una virtualidad política. Por otro lado, hablar de modos de hacer supone hacerles tocar tierra a las proclamas, apocalípticas o no, de la vanguardia sobre la muerte del arte. Ni siquiera nuestros queridos tíosabuelos situacionistas llegaron a pasar de ese nivel retórico cuando hablaban de "construir situaciones ".

De Certeau, sin grandes aspavientos, da con el terreno concreto en que se encuentran sin forcejeo ninguno tanto los saberes tácticos de las gentes como las operaciones que ejecutan las obras de los artistas. Los modos de hacer suponen así una mediación que aterriza las grandilocuentes disoluciones y que a la vez articula esa noción de "vida cotidiana" que de tan recurrida había dejado de ser operativa, esa "cotidianeidad" se entenderá ahora como conjunto de tácticas, de modos de hacer. De este modo se convierte lo que era una consigna (la disolución del arte en la cotidianidad) en una practica. Por lo demás, frente a la teatral, artificiosa y un tanto bohemiesca especificidad de las "situaciones construidas", los modos de hacer no pretenden descubrir ningún Mediterráneo, sino que aluden y conectan prácticas que fundamentalmente ya estaban ahí.

Esta coincidencia de terrenos entre las prácticas "populares" y las "artísticas" tiene además implicaciones metodológicas. Apunta procedimientos, códigos, soportes y canales de circulación para la "obra", que aseguren su pertinencia en ese terreno común de los modos de hacer y que le den, por tanto, mayor eficacia política. Hablamos pues de procedimientos que serán preferentemente colaborativos, es decir, colectivos y procesuales. Que se dan junto con su "código fuente", esto es, que no pretenden ser oscuros, como "la cocina del artista", sino que revelan sus claves como modo de exportarse, de seguirse construyendo, al modo del software libre. Hablamos también de códigos que no vendrán determinados por el intento de mostrar "capital cultural", ni por la necesidad de infrarreferencialidad que llenaba y justificaba buena parte de las producciones culturales. De soportes que sean "baratos" (esto es, que no exijan una gran inversión inicial), incluso que ya estén circulando, reforzando así una programática economía de medios y medias que aprovecha preferentemente los despliegues

del "enemigo". Y de canales de circulación, canales usados ya, circulados. No restringidos ni propietarios, y si lo son: reapropiados. Canales que no exijan promoción, que no compitan en el espectáculo sino que lo parasiten.

El resto de artículos de esta sección deberán leerse a la luz de las consecuencias que diversos agentes, pertenecientes al mundo del arte, al del activismo político, etc., han extraído de estos desarrollos.

Finalmente, quisiera destacar un par de puntos más que nos quedan por señalar a propósito de nuestra lectura de De Certeau.

En la selección de escritos que presentamos se apunta una "crisis de la representación": se trata de considerar las narrativas, los discursos y las teorías como prácticas. Desde luego que esto no es nada nuevo, pero en el trabajo de De Certeau la afirmación de dicha crisis va a conllevar múltiples consecuencias tanto para la construcción del discurso teórico mismo, como, yendo de nuevo a nuestro campo, para la consideración de las "prácticas artísticas". Aunque los 60 y los 70 trajeron sus cosechas de "comportamientos artísticos", parecía que el arte en los 80 y los 90, incluso el arte que se declaraba político, aspiraba a permanecer en el redil de la "representación" o en el de la "crítica de la representación" convenientemente colgadas en una pared de galería como otra representación más. Desde luego que este énfasis en las prácticas y la acción podría quedarse en mera celebración de no darse a sí mismo exigencias a la hora de concretarse y articularse políticamente y de eso hablaremos también en el último artículo.

No podemos cerrar esta introducción a De Certeau sin destacar cómo en estos mismos escritos y sacando consecuencias de esta crisis de la representación, propone condiciones para un uso político de la memoria, una memoria que aguarda y administra las oportunidades de acción, y no una memoria inerte, repetitiva o meramente celebratoria como la que se prodiga en tantas muestras de "arte político”.

NICOLAS BOURRIAUD

Traducir a Bourriaud era también un "deber", aunque diferente del anterior. Bourriaud es un muy inteligente divulgador y, como tal, sus textos son un excelente barómetro que nos indica hasta dónde llegan las "presiones", las tendencias que fuerzan una mayor contextualización, una mayor relación del trabajo artístico con el resto del mundo.

Bourriaud en cierto modo es una secuela de de Certeau y lo que éste significa, sólo que es una secuela muy particular como veremos, en la medida en que supone tanto una recapitulación de todas las declaraciones conceptuales postsituacionistas como, al mismo tiempo, una "vuelta al orden" concretada en una reconducción de las prácticas artísticas al interior de la galería y el museo. Así pues, su elaboración de un discurso sobre una "estética relacional" es brillante por cuanto que recoge buena parte de los elementos imprescindibles para construir una estética en este final de siglo:

· apuesta por una reformulación política actualizada de la postmodernidad, rehuyendo el "guindo" globalizado en que se ha pretendido convertirla, al tiempo que se marcan distancias respecto de las versiones "teleológicas e idealistas" de la modernidad;

· postula una búsqueda de la pluralidad en esas propuestas políticas, no hablar de "un mundo futuro" sino de "mundos posibles" de relaciones humanas que sean intersticios, alternativas, en el puré globalizado;

· plantea la modelización de esos mundos posibles como tarea de los artistas, lo cual les da esa conexión "modal" con el resto de los mortales, de que hablábamos más arriba. El artista hereda así la tarea de "construir situaciones" que la Internacional Situacionista dejó inacabada, apenas esbozada de hecho.

¿Acaso Bourriaud proporciona la síntesis de todo lo que De Certeau, e incluso la IS preconizaba? Así lo parecería a primera vista desde luego. Pero sucede que Bourriaud, como hemos dicho, además de ser capaz de recoger todas esas brillantes perlas teóricas es también capaz de ensartarlas todas ellas en un collar que sólo se puede usar, según él, dentro de las instituciones de la alta cultura: galerías de arte y museos. En este sentido Bourriaud es verdaderamente admirable, y hasta ejemplar diríamos. Nos da un toque de humildad y nos alerta de que nada valen en sí los desarrollos y conclusiones teóricas, puesto que siempre puede aparecer alguien suficientemente hábil, como él mismo, para llevarse toda esa construcción teórica a su particular huertogalería. Esto nos devuelve a la consideración de la importancia y la centralidad de las prácticas.

Por todo ello, incluir una selección de escritos de Bourriaud tiene un doble valor: por un lado, el valor de lo que dice, es decir, el valor de recopilar "tendencias", de exponer tensiones pendientes, como cuando plantea los calditos de Tiravanija como continuación de la IS. Por otro lado, tiene el valor de mostrarnos lo que hace con los textos aquí se supone que ya debemos estar aplicando lo que hemos aprendido leyendo a De Certeau, a saber, confinar las prácticas artísticas, con el pretexto de su funcionamiento "formal", en la institución pertinente.

Por supuesto que Bourriaud no debe ignorar todos los análisis sobre el funcionamiento de museos y galerías como factorías de capital cultural, ni puede ignorar, ya que incluso los cita, los análisis de De Certeau sobre el entramado formal de las prácticas "populares" de resistencia y su caracterizacíón como arte. Si Bourriaud no ignora todo esto, y no obstante "lo ignora", sin duda lo que está en juego no es una discusión teórica, sino una discusión que es al mismo tiempo practica.

Por eso, a la hora de plantear alguna dirección alternativa, algún otro orden de "secuelas" del planteamiento de De Certeau, no hemos querido derivar en una

especie de pingpong teórico o conceptual. Más bien, hemos elegido plantearnos trabajar en otros terrenos.

UNA ENTREVISTA Y DOS RESEÑAS

Dejando de lado ya a Bourriaud y tratando de "modos de hacer", de prácticas tácticas y populares, De Certeau nos ha hecho pensar en otras diversas direcciones. Aquí hemos querido recoger algunas de ellas.

En primer lugar, hemos entrevistado a Rafael Jiménez "Falo", cantaor flamenco, gitano asturiano (que es como ser japonés dice él en esto del flamenco). En su visión del flamenco, éste funciona como un arte modal, capaz de mantener las raíces populares no por una especie de mistificación de los orígenes, sino más bien a través del modo mismo en cómo se genera y se distribuye la "creación" en el flamenco: Falo destaca que en el flamenco apropiación, creación, distribución y nueva apropiación constituyen un ciclo imparable. Creemos que los artistas de vanguardia, los de la alta cultura, tienen mucho que aprender del modo en que los flamencos se relacionan con su "obra" y las apropiaciones a las que da pie.

También incluimos un texto sobre los modos de funcionamiento de @Tmark y del a.f.r.i.k.a. gruppe, que servirán de introducción al articulo final en que miembros de ambos grupos participan.

@"Tmark se ha destacado por auspiciar sabotajes creativos a grandes corporaciones (Mattel, Panasonic, Etoys ... ; fueron asimismo quienes "crearon" la página web del candidato conservador a la Casa Blanca George W Bush, pues éste no había registrado anteriormente un dominio en Internet con su nombre ...) constituyendo un muy buen ejemplo de las posibilidades de un trabajo táctico, conocido sobre todo en Internet, sin perder la noción de que la red no deja de ser

una arena política en absoluto aislable o considerable al margen de las tensiones y los conflictos que circulan fuera de ella.

a.f.r.i.k.a. gruppe es un grupo de activistas alemanes que han desarrollado el concepto Guerrilla de la comunicación, aportando a la vez un afilado análisis tanto de las prácticas políticas autónomas como de las "acciones directas" en las que grupos mixtos de artistas y activistas se han ido comprometiendo cada vez más. Constituyen un caso ejemplar de cómo se puede articular un trabajo teórico riguroso con una práctica política y artística de primera línea.

F.A.Q. (Frequently Asked Questions)

Como contrapeso al tipo de solución final que Bourriaud representa para todas estas prácticas, planteamos esta breve colección de preguntas historias.

A falta de un par de meses para cerrar la edición de este volumen nos juntamos, casi por casualidad, en una casa en el campo, alguna de la gente a quienes habíamos pedido colaboraciones para el libro. Allí había gente del a.f.r.i.k.a. gruppe, de la Fiambrera Obrera, de Ne pas plier, de @Tmark... Aparte de ir a la playa y comernos innumerables paellas con conejo, nos dedicamos a contarnos historias, cosas que habíamos hecho o nos habían contado a su vez...

Con este artículo nos planteábamos dar entrada a una serie de cuestiones que son vitales para el trabajo de todos nosotros y nosotras, y al hacerlo mediante historias pretendíamos, de entrada, huir de las definiciones tan ampulosas y grandilocuentes como inoperantes. Cada cuestión va acompañada así de una historia que no es una respuesta a esa pregunta, sino más bien otra forma de plantear la pregunta; es sabido que las soluciones suelen ir en los planteamientos mismos, así que a buen entendedor... una historieta. Hay casospreguntas que se acompañan de historias que hemos vivido directamente como resultado de

nuestro trabajo, hay otras que hemos oído de niños o que hemos oído o leído en contextos muy diferentes: yendo de Pericón de Cádiz, un cantaor flamenco de los años de la postguerra, al Viejo Antonio de la preguerra en el sureste mexicano.

Por supuesto que cada historia tiene su especificidad, que no confundimos a Pericón con el Viejo Antonio, que el trabajo de cada grupo tiene sus características. Quien las lea deberá juzgar por sí mismo qué hay de común entre ellas, qué clase de filiaciones y alianzas se detectan. Suerte y al toro. Ud. verá qué toro.

De las practicas cotidianas de oposición

MICHEL DE CERTEAU

Introducción

La investigación publicada parcialmente en estos dos volúmenes nació de un interrogante sobre las operaciones de los usuarios, supuestamente condenados a la pasividad y a la disciplina. Más que tratar de lleno un tema tan huidizo y fundamental, intentaremos hacerlo tratable, es decir, proporcionar, a partir de sondeos e hipótesis, algunas vías posibles para ulteriores análisis. Se alcanzaría el objetivo si las prácticas o las "maneras de hacer" cotidianas dejaran de figurar como el fondo nocturno de la actividad social, y si mediante un conjunto de cuestiones teóricas, métodos, categorías y puntos de vista, que atravesaran dicho fondo, pudiéramos articular dichas prácticas.

El examen de estas prácticas no implica un retorno a los individuos. La atomización social que, durante tres siglos, ha servido como postulado histórico a un análisis de la sociedad supone una unidad elemental, el individuo, a partir de la cual se compondrían grupos y a la cual siempre resultaría posible reducirlos. Este postulado ha sido rechazado por más de un siglo de investigaciones sociológicas, económicas, antropológicas o psicoanalíticas (pero ¿acaso en historia esto constituye un argumento?), y se encuentra fuera del campo de este estudio. Por un lado, el análisis muestra más bien que la relación (siempre social) determina sus términos, y no a la inversa y que cada individualidad es el lugar donde juega una pluralidad incoherente (y a menudo contradictoria) de sus determinaciones

relacionales. Por otro lado, y principalmente, nos centraremos aquí en los modos de operación o esquemas de acción, y no directamente en el sujeto que es su autor o su vehículo. Este análisis apunta a una lógica operativa cuyos modelos se remontan tal vez a los ardides milenarios de peces e insectos que se mimetizan o se transforman para sobrevivir, una lógica que, en cualquier caso, ha quedado oculta por la forma de racionalidad en lo sucesivo dominante en Occidente. Este trabajo tiene pues por objetivo explicitar las combinatorias de operaciones que componen también (de un modo no exclusivo) una "cultura" y exhumar los modelos de acción característicos de los usuarios de quienes se oculta, bajo el sustantivo púdico de consumidores, la condición de dominados (lo que no quiere decir pasivos o dóciles). Lo cotidiano se inventa con mil maneras de cazar furtivamente en los dominios de otros.

Valerse de usos y tácticas

Pese a las medidas tomadas para reprimirla o esconderla, el escamoteo [la "perruque"] (o sus equivalentes) sigue infiltrándose y haciéndose cada vez más común. En sí mismo, no es sino un caso particular entre todas las prácticas que introducen trucos "artísticos" y competiciones de complicidades en un sistema que se reproduce y estructura tanto en el trabajo como en el ocio. El hurón corre y corre, cuestión de astucia y rapidez: hay incontables maneras de "valerse de".

Desde este punto de vista, la división ya no pasa entre el trabajo y las diversiones. Estas dos regiones de actividades se homogeneizan. Se repiten y se refuerzan una a la otra. En los lugares de trabajo, cunden las técnicas culturales que disfrazan la reproducción económica bajo cubiertas ficticias de sorpresa ("el acontecimiento"), de verdad ("la información") o de comunicación ("la animación"). Recíprocamente, la producción cultural ofrece un campo de expansión a las operaciones racionales que permiten administrar el trabajo al dividirlo (un análisis),

al cuadricularlo (una síntesis) y al masificarlo (una generalización). Aparte de la distinción que distribuye los comportamientos según su lugar (de trabajo o de entretenimiento) y los califica por el hecho de que estén ubicados en tal o cual casilla del tablero social, en la oficina, en el taller o en el cine, se impone otra categorización más. Hay diferencias de otro tipo. Se refieren éstas a las modalidades de la acción, a las formalidades de las prácticas. Atraviesan las fronteras que las atribuyen al trabajo o al tiempo libre. Por ejemplo, el escamoteo (la perruque) se incorpora al sistema de la cadena industrial (es su contrapunto, en el mismo lugar), como una variante de la actividad que, fuera de la fábrica (en otro lugar), tiene la forma de bricolaje.

Aunque sean relativas a las posibilidades ofrecidas por las circunstancias, estas tácticas transversales no obedecen a la ley del lugar. No están definidas por el lugar. A este respecto, no son más localizables que las estrategias tecnocráticas (y escriturarias) que tienden a crear lugares conforme a modelos abstractos. Esto es lo que distingue a unas de otras: los tipos de operaciones que las estrategias son capaces de producir, cuadricular e imponer estos espacios, mientras que las tácticas pueden sólo utilizarlos, manipularlos y tergiversarlos [detourner].

Hace falta pues especificar esquemas de operaciones. Como en literatura se diferencian los "estilos" o maneras de escribir, se pueden distinguir las “maneras de hacer”, de caminar, de leer, de producir, de hablar, etcétera. Estos estilos de acción intervienen en un campo que los regula en un primer nivel (por ejemplo, el sistema de la fábrica), pero introducen una forma de sacar provecho de éste que obedece a otras reglas y que constituye como un segundo nivel imbricado en el primero (como sucede con el escamoteo). Asimilables a los modos de empleo, estas "maneras de hacer” crean un espacio de juego mediante una estratificación de funcionamientos diferentes e interferentes. De esta forma, el norafricano que vive en París o en Roubaix insinúa las maneras de "habitar" (una casa o una

lengua) propias de su Cabilia natal, en el sistema que le impone la residencia en una vivienda social o en el sistema de la lengua francesa. Sobrepone esas maneras y, mediante esta combinación, se crea un espacio de juego para las maneras de utilizar el orden imperante en el lugar o en la lengua. Sin salir del sitio donde le hace falta vivir y que le dicta una ley, instaura pluralidad y creatividad. Gracias a un arte del intervalo [art de l´entredeux], obtiene efectos imprevistos.

Estas operaciones de empleo o, más bien, de reempleo se multiplican con la extensión de los fenómenos de aculturación, es decir, con los desplazamientos que sustituyen las maneras o "métodos" de transitar por la identificación con el lugar. Eso no impide que correspondan a un arte muy antiguo de "valerse de". Les doy el nombre de usos, si bien la palabra designa con más frecuencia los procedimientos estereotipados, recibidos y reproducidos por un grupo, sus "usos y costumbres". El problema se mantiene en la ambigüedad de la palabra, pues, en estos "usos", se trata precisamente de reconocer "acciones" (en el sentido militar del término) que tienen su formalidad y su inventividad propias y que organizan subrepticiamente el trabajo de hormiga del consumo.

El uso, o el consumo

Después de los trabajos, muchos de ellos notables, que han analizado las "mercancías culturales", el sistema de su producción, el mapa de su distribución y la repartición de los consumidores sobre ese mapa, parece posible considerar esas mercancías no sólo como datos a partir de los cuales establecer los cuadros estadísticos de su circulación o señalar los funcionamientos económicos de su difusión, sino también como el repertorio con el cual los usuarios proceden a operaciones que les son propias. A partir de ese momento, estos hechos ya no son los datos de nuestros cálculos sino el léxico de sus prácticas. Así una vez analizadas las imágenes distribuidas por la televisión y el tiempo transcurrido en la

inmovilidad frente al receptor, hay que preguntarse lo que el consumidor fabrica con estas imágenes durante estas horas. Los quinientos mil compradores de la revista Informationsanté, los usuarios del supermercado o del espacio urbano, los consumidores de relatos y leyendas periodísticos, ¿qué fabrican con lo que “absorben", reciben y pagan? ¿Qué hacen con esto?

Enigma del consumidoresfinge. Sus fabricaciones se diseminan en la cuadrícula de la producción televisada, urbanística y comercial. Devienen menos visibles en la medida en que las redes que las encuadran se hacen más estrechas, obedientes, totalitarias. Proteiformes entonces, o grises, desaparecen en las organizaciones colonizadoras cuyos productos ya no dejan ningún sitio en el que los consumidores puedan revelar su actividad. El niño aun garrapatea y mancha su libro escolar; aun cuando sea castigado por este crimen, se hace un espacio, firma su existencia como autor. El televidente ya no escribe nada sobre la pantalla del receptor. Resulta despojado del producto, excluido de la manifestación. Pierde sus derechos de autor, para volverse, pareciera, un mero receptor, el espejo de un actor multiforme y narcisista. En última instancia, sería la imagen de los aparatos que ya no tienen necesidad de él para producirse: la reproducción de una "máquina célibe"'.

En realidad, a una producción racionalizada, expansionista, centralizada, espectacular y ruidosa, le hace frente una producción de tipo totalmente diferente, calificada de "consumo", que tiene como características sus ardides, su disolución en función de las ocasiones, sus cacerías furtivas, su clandestinidad, su murmullo incansable, en suma una especie de invisibilidad puesto que esta producción no se distingue por generar productos propios (¿dónde tendría su lugar?), sino por un arte de utilizar los que le son impuestos.

Desde hace mucho tiempo, se han estudiado en otras sociedades las inversiones discretas y sin embargo fundamentales provocadas por el consumo. De esta forma, el éxito espectacular de la colonización española con las etnias indias se ha visto desviado por el uso que se hacía de ella: sumisos, incluso aquiescentes, a menudo estos indios utilizaban las leyes, las prácticas o las representaciones que les eran impuestas por la fuerza o por la seducción con fines diversos a los buscados por los conquistadores; hacían algo diferente con ellas; las subvertían desde dentro; no al rechazarlas o al transformarlas (eso también acontecía), sino mediante cien maneras de emplearlas al servicio de reglas, costumbres o convicciones ajenas a la colonización de la que no podían huir. Metaforizaban el orden dominante: lo hacían funcionar en otro registro. Permanecían diferentes, en el interior del sistema que asimilaban y que los asimilaba exteriormente. Lo tergiversaron sin abandonarlo. Los procedimientos de consumo mantenían su diferencia en el lugar mismo que organizaba el ocupante.

¿Ejemplo extremo? No, aun si la resistencia india tenía como fundamento una memoria tatuada por la opresión, un pasado inscrito en el cuerpo. En un menor grado, el mismo proceso se encuentra en el uso que los medios "populares" hacen de las culturas difundidas por las "élites" productoras de lenguaje. Los conocimientos y los simbolismos impuestos son objeto de manipulaciones por parte de los usuarios que no son sus fabricantes. El lenguaje producido por una categoría social dispone del poder para extender sus conquistas hacia las vastas regiones de sus dominios, "desiertos" donde parece no haber nada suficientemente articulado, pero cae en trampas donde es asimilado por un berenjenal [maquis] de procedimientos, trampas que sus victorias mismas vuelven invisibles al ocupante. Por espectacular que sea, su privilegio corre el riesgo de ser apenas aparente, si sólo sirve de marco a las prácticas testarudas, astutas, cotidianas que lo utilizan. Eso que se llama “vulgarización" o "degradación" de una cultura sería entonces un aspecto, caricaturizado y parcial, del desquite que las tácticas utilitarias se toman sobre el poder dominante de la

producción. De todos modos, el consumidor no sabría ser identificado o calificado conforme a los productos periodísticos o comerciales que asimila: entre él (que se sirve de ellos) y estos productos (signos del "orden" que se le impone), hay una distancia, más o menos grande, determinada por el uso que el consumidor hace de ellos.

El uso debe pues analizarse en sí mismo. Los modelos no faltan, sobre todo en lo que concierne a la lengua, terreno privilegiado por la identificación de las formalidades propias de estas prácticas. Gilbert Ryle, representante de la distinción saussuriana entre la lengua (un sistema) y el "habla" (un acto), comparaba la primera con un capital y la segunda con las operaciones que éste permite: de un lado, una provisión; del otro, negocios y usos. En el caso del consumo, uno podría casi decir que la producción proporciona el capital y que los usuarios, como arrendatarios, adquieren el derecho de efectuar operaciones sobre este fondo sin ser los propietarios. Pero la comparación vale solamente para la relación entre un conocimiento de la lengua y unos “actos de habla" (speech acts). Por esta sola razón, se cuenta ya con una serie de cuestiones y de categorías que han permitido, sobre todo desde BarHillel, abrir en el estudio del lenguaje (semiosis o semiotic) una sección particular (llamada pragmatics) consagrada al uso o a las indexical expressions, es decir, "a las palabras y a las frases cuya referencia no puede determinarse sin conocer el contexto de uso”.

Antes de volver ulteriormente sobre estas investigaciones que aclaran toda una región de las prácticas cotidianas (el uso de la lengua), basta con hacer notar que tales investigaciones se apoyan en una problemática de la enunciación. Los "contextos de uso" (contexts of use), al plantear el acto en su relación con las circunstancias, remiten a las características que especifican el acto de decir (o práctica de la lengua) y a las que son sus efectos. La enunciación provee un modelo de estas características, pero éstas van a encontrarse en la relación que

otras prácticas (caminar, habitar, etcétera) mantienen con sistemas no lingüísticos. La enunciación supone en efecto: 1) una efectuación del sistema lingüístico por medio de un decir que actualiza sus posibilidades (la lengua sólo es real en el acto del habla); 2) una apropiación de la lengua por parte del locutor que la habla; 3) la implantación de un interlocutor (real o ficticio), y por tanto la constitución de un contrato relacional o de una alocución (se habla a alguien); 4) la instauración de un presente mediante el acto del "yo" que habla y, a la vez, pues "el presente es propiamente la fuente del tiempo", la organización de una temporalidad (el presente crea un antes y un después también) y la existencia de un "ahora" que es presencia en el mundo".

Estos elementos (realizar, apropiarse, inscribirse dentro de relaciones, situarse en el tiempo) hacen de la enunciación, y secundariamente del uso un nudo de circunstancias, una nudosidad inseparable del “contexto" del cual, de manera abstracta, se la distingue. Indisociable del instante presente de unas circunstancias particulares y de un hacer (producir a partir de la lengua y modificar la dinámica de una relación), el acto de decir es un uso de la lengua y una operación sobre ella. Se puede intentar aplicar su modelo muchas operaciones no lingüísticas, al considerar como hipótesis que todo estos usos competen al consumo.

Todavía hace falta precisar la naturaleza de estas operaciones por medio de otro sesgo, ya no a título de la relación que mantienen con un sistema un orden, sino en la medida en que unas relaciones de fuerzas definen la redes donde se inscriben y delimitan las circunstancias de las que pueden sacar provecho. Por eso, de una referencia lingüística hay que pasar a un referencia polemológica. Se trata de combates o de juegos entre el fuerte y el débil, y de estas "acciones" que son posibles para el débil.

Estrategias y tácticas

Productores desconocidos, poetas de sus asuntos, inventores de senderos en las junglas de la racionalidad funcionalista, los consumidores producen algo que tiene la forma de "trayectorias" de las que habla Delaugny. Trazan "trayectorias indeterminadas", aparentemente insensatas porque no son coherentes respecto al lugar construido, escrito y prefabricado en el que se desplazan. Se trata de frases imprevisibles en un lugar ordenado por las técnicas organizadoras de sistemas. Pese a tener como material los vocabularios de las lenguas recibidas (el de la televisión, el del periódico, el del supermercado o el de las disposiciones urbanísticas), pese a permanecer encuadrados por sintaxis prescritas (modos temporales de horarios, organizaciones paradigmáticas de lugares, etcétera), estos "atajos" siguen siendo heterogéneos para los sistemas donde se infiltran y donde bosquejan las astucias de intereses y de deseos diferentes. Circulan, van y vienen, se desbordan y derivan en un relieve impuesto, como olas espumosas de un mar que se insinúa entre los riscos y los laberintos de un orden establecido.

De esta agua regulada en principio por las cuadrículas institucionales que de hecho erosiona poco a poco y también desplaza, las estadísticas no saben casi nada. No se trata, en efecto, de un líquido, que circula en los dispositivos de lo sólido, sino de movimientos diferentes, que utilizan los elementos del terreno. Ahora bien, las estadísticas se limitan a clasificar, calcular y poner en cuadros estos elementos unidades “léxicas", palabras publicitarias, imágenes televisadas, productos manufacturados, lugares construidos, etcétera y lo hacen con categorías y según taxonomías conformes a las de la producción industrial o administrativa. Así sólo aprovechan el material utilizado en las prácticas de consumo, un material que es evidentemente el que la producción impone a todos, y no la formalidad propia de estas prácticas, su "movimiento" subrepticio y astuto, es decir, la actividad misma de "valerse de". La fuerza de estos cálculos se debe a

la capacidad de dividir, pero esta capacidad analítica suprime la posibilidad de representar trayectorias tácticas que, según criterios propios, seleccionan fragmentos tomados de los vastos conjuntos de la producción para componer con ellos historias originales.

Se cuenta lo que es utilizado, no los modos de utilizarlo. Paradójicamente, éstos se vuelven invisibles en el universo de la codificación y de la transparencia generalizadas. De estas aguas que se insinúan por todas partes sólo son perceptibles los efectos (la cantidad y la localización de los productos consumidos). Circulan sin ser vistas, reconocibles solamente en los objetos que desplazan y hacen desaparecer. Las prácticas del consumo son los fantasmas de la sociedad que lleva su nombre. Como los "espíritus" de antaño, constituyen el principio multiforme y oculto de la actividad productora.

Para dar cuenta de estas prácticas, hube de recurrir a la categoría de trayectoria. Debía evocar ésta un movimiento temporal en el espacio, es decir, la unidad de una sucesión diacrónica de puntos recorridos, y no la figura que estos puntos forman en un lugar supuestamente sincrónico o acrónico. En realidad, esta "representación" resulta insuficiente, ya que precisamente la trayectoria se dibuja, y el tiempo o el movimiento se encuentra así reducido a una línea susceptible de ser totalizada por el ojo, legible en un instante: se proyecta sobre un plano el recorrido de un caminante en la ciudad. Por útil que sea esta "colocación en un plano", metamorfosea la articulación temporal de lugares en una continuidad espacial de puntos. Un gráfico se coloca en el sitio de una operación. Un signo reversible (se lee en los dos sentidos, una vez proyectado sobre el mapa) es sustituido por una práctica indisociable de momentos particulares y de "ocasiones", y es entonces irreversible (el tiempo no se repone, ni se regresa a las oportunidades perdidas). Es pues una huella en lugar de los actos, una reliquia en lugar de las acciones: es sólo su desecho, el signo de su desaparición. Esta

proyección postula que es posible tomar lo uno (lo descrito) por lo otro (las operaciones articuladas sobre las ocasiones). Es un "equívoco" (lo uno en lugar de lo otro), típico de las reducciones que debe efectuar, para ser eficaz, una gestión funcionalista del espacio. Hay que recurrir pues a otro modelo.

Una distinción entre estrategias y tácticas parece presentar un esquema inicial más adecuado. Llamo estrategia al cálculo (o a la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde el momento en que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base desde la que administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación, etcétera). Como en la administración gerencial, toda racionalización "estratégica" se ocupa primero de distinguir en un "medio ambiente" lo que es "propio", es decir, el lugar del poder y de la voluntad propios. Gesto cartesiano, si se quiere: circunscribir lo propio en un mundo hechizado por los poderes invisibles del Otro. Gesto de la modernidad científica, política o militar.

La instauración de una cesura entre un lugar propio y su otro va acompañada de efectos considerables, algunos de los cuales se deben mencionar de inmediato:

1. Lo "propio" constituye una victoria del lugar sobre el tiempo. Permite capitalizar las ventajas adquiridas, preparar las expansiones futuras y darse así una independencia con relación a la variabilidad de circunstancias. Es un dominio del tiempo por medio de la fundación de un lugar autónomo.

2. Es también un dominio de los lugares mediante la vista. La partición del espacio permite una práctica panóptica a partir de un lugar desde donde la mirada transforma las fuerzas extrañas en objetos que se pueden observar y medir, controlar por tanto e "incluir" en su visión. Ver (de lejos) será también prever, adelantarse al tiempo mediante la lectura de un espacio.

3. Sería legítimo definir el poder del conocimiento por medio de esta capacidad de transformar las incertidumbres de la historia en espacios legibles (lugares). Pero es más exacto reconocer en estas "estrategias" un tipo específico de conocimiento, el que sustenta y determina el poder de darse un lugar propio. Además, las estrategias militares o científicas siempre se han iniciado gracias a la constitución de campos "propios" (ciudades autónomas, instituciones "neutras" o "independientes", laboratorios de investigaciones "desinteresadas", etcétera). Dicho de otra forma, un poder es la condición previa de ese orden de conocimiento, y no sólo su efecto o su atributo. Permite e impone sus características. Ahí se produce.

En relación con las estrategias (cuyas figuras sucesivas desplazan este esquema demasiado formal y cuyo vínculo con una configuración histórica particular de la racionalidad estaría por precisarse), llamo táctica a la acción calculada determinada por la ausencia de un lugar propio. Por tanto ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar en el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. No tiene el medio de mantenerse en sí misma, a distancia, en una posición de retirada, de previsión y de recogimiento en sí: es movimiento "en el interior del campo de visión del enemigo", como decía Von Bülow, y está dentro del espacio controlado por éste. No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Opera golpe

a golpe. Aprovecha las "ocasiones" y depende de ellas, dado que no cuenta con una base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio y prever las salidas. No guarda lo que gana. Esta carencia de lugar propio le permite, sin duda, la movilidad, pero le exige a la vez una mayor capacidad de adaptación a los azares del tiempo, para tomar al vuelo las posibilidades que ofrece el instante. Necesita utilizar, vigilante, las fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta.

En suma, la táctica es un arte del débil. Clausewitz lo comentaba a propósito de la astucia, en su tratado Sobre la guerra. Mientras más crece una potencia, menos puede permitirse movilizar una parte de sus medios para producir efectos de trapacería: es, en efecto, peligroso emplear efectivos considerables para aparentar, cuando este género de "demostración" resulta generalmente vano y cuando "lo serio de la amarga necesidad hace tan urgente la acción directa que no deja sitio para este juego". Se distribuyen sus fuerzas, no se las arriesga a simular. La potencia está comprometida por su visibilidad. En contraste, la astucia es posible al débil, y a menudo sólo ella, como un "último recurso": "Mientras más débiles son las fuerzas sometidas a la dirección estratégica, más capaz será ésta de astucias". Es decir: más se transforma en táctica.

Clausewitz compara igualmente la astucia o ardid con el chiste: "Así como el chiste es una prestidigitación relativa a ideas y concepciones, la astucia es una prestidigitación relativa a las acciones". Se sugiere así el modo como la táctica, prestidigitación en efecto, se introduce por sorpresa dentro de un orden. El arte de jugar con el adversario, de burlarle y tenderle trampas, tiene mucho que ver con un especial sentido de la temporalidad, de la "ocasión". Mediante procedimientos que precisa a propósito del chiste, Freud combina elementos audazmente cercanos para insinuar el destello de otra cosa en el lenguaje de un lugar y para

impresionar al destinatario. Desplazamientos, sorpresas, grietas y hallazgos dentro de las casillas de un sistema dado, las maneras de hacer de los consumidores son los equivalentes prácticos de los chistes.

Sin lugar propio, sin visión globalizadora, tan ciega y perspicaz como en el combate cuerpo a cuerpo, gobernada por las ocasiones y la suerte, las tácticas se encuentran pues determinadas esencialmente por la ausencia de poder, en la misma medida en que la estrategia se encuentra organizada por el postulado de un poder como precondición. Desde este punto de vista, su dialéctica podría ilustrarse con el antiguo arte de los sofistas. Autor de un gran sistema "estratégico", Aristóteles se interesaba mucho en los procedimientos de este enemigo que pervertía, pensaba él, el orden de la verdad. De este adversario proteico, rápido, sorprendente, cita una fórmula que, al precisar el resorte de los sofismas, puede finalmente definir la táctica tal como la entiendo aquí: se trata, decía Córax, de "convertir la posición más débil en la más fuerte". La paradójica conclusión de esta proposición revela la relación de fuerzas que está en el principio de una creatividad intelectual tan tenaz como sutil, inalcanzable, movilizada a la espera de todas las ocasiones, diseminada en los terrenos del orden dominante, ajena a las reglas que impone una racionalidad basada en el derecho adquirido de un lugar propio.

Las estrategias son pues acciones que, gracias a postular un lugar de poder son capaces de elaborar lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) susceptibles de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas. Las estrategias combinan estos tres tipos de lugares y tienden a dominar unos a través de los otros. En consecuencia priorizan las relaciones espaciales (de lugares). Se esfuerzan por reducir las relaciones temporales a relaciones espaciales mediante la atribución analítica de un sitio propio a cada elemento particular y mediante la organización combinatoria de los movimientos específicos

de las unidades o de los conjuntos de unidades. El modelo fue militar, antes de ser "científico". Las tácticas son procedimientos que valen por la pertinencia que dan al tiempo a las circunstancias que el instante preciso de una intervención transforma en situación favorable, a la rapidez de movimientos que cambian la organización del espacio, a las relaciones entre momentos sucesivos de una “jugarreta” , en los cruzamientos posibles de duraciones y de ritmos heterogéneos, etcétera. A este respecto, la diferencia entre unos y otros remite a dos opciones históricas en materia de acción y de seguridad (opciones que responden más a constricciones propias de cada situación de partida que a elecciones abstractamente libres): las estrategias ponen sus esperanzas en la resistencia que el establecimiento de un lugar propio ofrece al deterioro del tiempo; las tácticas ponen sus esperanzas en una hábil utilización del tiempo, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos del poder. Aun cuando los métodos puestos en práctica por este arte de la guerra cotidiana jamás se presentan bajo una forma tan marcada, siempre nos queda, no obstante, el modo en que la apuesta sobre el lugar o sobre el tiempo distingue las maneras de actuar.

Retóricas de la práctica, astucias milenarias

Diversas referencias teóricas permitirán caracterizar mejor las tácticas o la polemología del "débil”. Es el caso, en particular, de las "figuras" y "giros" que analiza la retórica. Freud, de hecho, ya las ha señalado y las ha utilizado en sus estudios sobre el chiste y sobre las formas que toma el retorno de lo reprimido: economía y condensaciones verbales, doble sentido y contrasentido, traslados y aliteraciones, empleos múltiples del mismo material, etcétera. No hay, sin embargo, nada sorprendente en esas homologías entre las artimañas de las prácticas y los movimientos retóricos. Las figuras retóricas juegan su juego, con éxito o sin él, en un terreno que ha sido acotado en relación a las legalidades de la

sintaxis y del sentido propio, es decir, en relación a la definición general de un lugar "propio" distinto del que no lo es. Se trata de manipulaciones del lenguaje que se disponen en función de dar con la ocasión propicia, apuntando a seducir, trucar o invertir la posición lingüística del receptor. Mientras que la gramática vigila la "propiedad" de los términos, las alteraciones retóricas (desviaciones metafóricas, condensaciones elípticas, miniaturizaciones metonímicas, etcétera) apuntan a una utilización de la lengua por parte de los locutores en situaciones particulares de combates lingüísticos rituales o efectivos. Son indicaciones para un consumo y un juego de fuerzas. Competen a una problemática de la enunciación. Además, aunque (o quizá porque) están excluidas en principio del discurso científico, estas "maneras de hablar" proporcionan al análisis de las "maneras de hacer" un repertorio de modelos e hipótesis. Al cabo no son sino variaciones dentro de una semiótica general de las tácticas. Evidentemente, para elaborar esta semiótica, habría que recorrer artes de pensar y de actuar diferentes a las que han fundado una racionalidad basada sobre la delimitación de un lugar propio: desde los sesenta y cuatro hexagramas incluidos en el I Ching chino o desde la métis griega hasta la hila árabe, se manifiestan otras lógicas".

Mi intención no apunta directamente a la constitución de una semiótica. Consiste en sugerir algunas maneras de pensar las prácticas cotidianas de los consumidores, suponiendo de entrada que éstas son de tipo táctico. Habitar, circular, hablar, leer, caminar o cocinar, todas estas actividades parecen corresponder a las características de las artimañas y las sorpresas tácticas: astutos trucos del "débil" en el orden construido por el "fuerte", un arte de tantear en los dominios del otro, una sabiduría del cazador furtivo, maniobras pluriformes y movilidades, hallazgos jubilosos, poéticos y guerreros.

Tal vez respondan a un arte intemporal, que no sólo ha atravesado las instituciones de los órdenes sociopolíticos sucesivos, sino que se extiende más

atrás en el tiempo, antes que nuestras historias mismas empezaran, encontrando extrañas solidaridades más acá de las fronteras de la humanidad. Estas prácticas presentan, en efecto, curiosas analogías, como inteligencias inmemoriales, con las simulaciones, ardides y trucos que ciertos peces o ciertas plantas hacen con un virtuosismo prodigioso. Los procedimientos de este arte pueden ser encontrados en los más lejanos extremos del dominio de los seres vivos, como si rebasaran no sólo las separaciones estratégicas de las instituciones históricas, sino también el corte instaurado por la institución misma de la conciencia. Aseguran continuidades formales y la permanencia de una memoria sin lenguaje, desde el fondo de los océanos hasta las calles de nuestras megalópolis.

En todo caso, en la escala de la historia contemporánea, parece también que la generalización y la expansión de la racionalidad tecnocrática han creado, en los intersticios del sistema, una fragmentación y un crecimiento explosivo de estas prácticas anteriormente reguladas por unidades locales estables. Cada vez más, las tácticas se salen de sus órbitas. Apartadas de las comunidades tradicionales que circunscribían su funcionamiento, se lanzan a derivar por un espacio que se ha ido homogeneizando y extendiendo. Los consumidores se transforman en migrantes. El sistema en el que circulan resulta demasiado vasto para fijarlos en alguna parte, pero demasiado generalizado para que pudieran escapársele y exiliarse en otra parte. Ya no hay ninguna otra parte. Debido a esto, el modelo "estratégico" resulta también transformado, acorralado por su propio éxito: dependía de la definición de un lugar "propio" distinto del resto; ahora ese mismo lugar se convierte en el todo. Podría ser que, poco a poco, agotara sus capacidades transformadoras para constituir solamente el espacio (tan totalitario como el cosmos de antaño) donde se activaría una sociedad de tipo cibernético, entregada a los movimientos brownianos de tácticas invisibles e innumerables. Habría una proliferación de manipulaciones aleatorias e incontrolables, en el interior de una inmensa trama de coacciones y garantías socioeconómicas: miríadas de movimientos cuasi invisibles, jugando sobre la textura cada vez más

fina de un lugar homogéneo, continuo que engloba a todos. ¿Es esto ya el presente o acaso el futuro de la gran ciudad?

Si bien podemos intentar dejar de lado la arqueología multimilenaria de los ardides lo mismo que la posibilidad de su futuro en el hormiguero globalizado, el estudio de algunas tácticas cotidianas presentes no debe sin embargo perder de vista de donde vienen ni hacia donde son susceptibles de ir. La evocación de estos lejanos pasados o futuros permite al menos resistir los efectos del análisis, fundamental pero a menudo exclusivo y obsesivo, que se ocupa de describir las instituciones y los mecanismos de la represión. No sorprende el privilegio que guarda la problemática de la represión en el campo de los investigadores: las instituciones científicas son de hecho parte del sistema que analizan; al examinarlo, se limitan al bien conocido género de la historia de la familia (una ideología crítica que no consigue generar ningún cambio con sus operaciones, al crear dicha crítica la apariencia de una distancia en el interior del clan al que siguen perteneciendo); hasta agregan el encanto inquietante de los diablos o de los fantasmas de los relatos que se cuentan por la tarde junto al hogar. Pero esta dilucidación del aparato por sí mismo tiene como inconveniente no ver las prácticas que le resultan heterogéneas y que reprime o cree reprimir. Sin embargo, éstas tienen también todas las posibilidades de sobrevivir a este aparato y, en todo caso, forman parte también de la vida social, puesto que son tanto más resistentes en la medida en que son más flexibles y se ajustan perpetuamente a los cambios. Al escudriñar esta realidad huidiza y permanente, uno tiene la impresión de explorar la noche de las sociedades, una noche más prolongada que sus días, un mar oscuro del que emergen las sucesivas instituciones, inmensidad marítima donde los sistemas socioeconómicos y políticos aparecen como islas efímeras.

El paisaje imaginario de una investigación no deja de tener valor, aun si

carece de rigor. Restaura lo que se indicaba no hace mucho bajo el título de "cultura popular", pero para transformar en una infinidad móvil de tácticas lo que se representaba como una fuerza matriz de la historia. Así pues, mantiene presente la estructura de un imaginario social cuyas cuestiones fundamentales no cesan de tomar formas diferentes y de volver a plantearse. Previene igualmente contra los efectos de un análisis que, necesariamente, sólo puede aprehender estas prácticas en función de un aparato técnico particular, en la medida en que aquellas alteran o interfieren sus instrumentos. Además, es el estudio mismo el que resulta marginal en relación con los fenómenos estudiados. El paisaje que pone en escena estos fenómenos de un modo imaginario tiene pues valor rectificativo y terapéutico global contra su reducción por medio de un examen demasiado limitado. Asegura al menos su presencia a modo de "aparecidos" (revenants). Esta vuelta sobre otra escena recuerda también la relación que la experiencia de estas prácticas mantiene con lo que expone de ellas un análisis. Es el testigo, sólo fantástico pero no científico, de la desproporción entre las tácticas cotidianas y una dilucidación estratégica. Acerca de lo que todo el mundo hace, ¿qué es lo que se puede escribir? Entre los dos niveles, la imagen, fantasma del cuerpo experto y silencioso, preserva la diferencia.

Un arte de pensar: Kant

Resulta sintomático, Kant se ocupa de la relación entre el arte de hacer (Kunst) y la ciencia (Wlssenschaft), o entre una técnica (Technik) y la teoría (Theorie), en el curso de una investigación que le fue llevando de estudios iniciales sobre el gusto hacia una crítica del juicio. Encuentra el arte en este recorrido que va del gusto al juicio. Parámetro de un conocimiento práctico que desborda el conocimiento y tiene forma estética. Kant destaca lo que, genialmente, llama un

"tacto lógico" (logische Takt). Inscrito en la órbita de una estética, el arte de hacer está colocado bajo el signo del juicio, condición "alógica" del pensamiento. La antinomia tradicional entre una "operatividad" y una "reflexión" es superada por un punto de vista que, al reconocer un arte en la raíz del pensamiento, hace del juicio un "término medio" (Mittelglied) entre la teoría y la praxis. Este arte de pensar constituye una unidad sintética entre los dos.

Los ejemplos kantianos se refieren precisamente a las prácticas cotidianas: “La facultad de juzgar rebasa el entendimiento [...] Facultad de juzgar el uniforme que debe usar una camarera. Facultad de juzgar la dignidad que conviene a un edificio, unos ornamentos que no deben contrariar el fin perseguido". El juicio no se refiere nada más a la "conveniencia" social (equilibrio elástico de una red de contratos tácitos), sino, más ampliamente, a la relación de un gran número de elementos, y sólo existe en el acto de crear concretamente un conjunto nuevo mediante una correspondencia conveniente de esta relación con un elemento adicional, como se agrega un rojo o un ocre a un cuadro cambiándolo sin destruirlo. La transformación de un equilibrio dado en otro equilibrio caracterizaría al arte.

Para precisarlo, Kant cita la autoridad general del discurso, una autoridad, sin embargo, que nunca deja de ser local y concreta: en mi rincón, escribe (in meinen Gegenden: en mi región, en mi "país"), “el hombre ordinario" (der gemeine Mann) dice (sagt) que los prestidigitadores (Taschenpieler) son muestra de un conocimiento (cualquiera puede hacerlo si conoce el truco), mientras que los equilibristas (Seiltenzer) ejercen un arte. Bailar sobre la cuerda floja es mantener en todo momento un equilibrio, recreándolo a cada paso gracias a nuevas intervenciones; es conservar una relación que jamás es adquirida y que una incesante invención renueva al dar la impresión de "conservarla". El arte de hacer queda así admirablemente definido, más aún cuando en efecto el ejecutante

mismo forma parte del equilibrio que modifica sin comprometerlo. Gracias a esta capacidad de hacer un conjunto nuevo a partir de un acuerdo preexistente y de conservar una relación formal pese a la variación de elementos, se aproxima a la producción artística. Sería la inventividad incesante de un gusto en la experiencia práctica.

Pero este arte designa igualmente lo que, en el trabajo científico mismo, no depende de la aplicación pese a todo necesaria de reglas o modelos y sigue siendo, en última instancia, como también lo dirá Freud, “una cuestión de tacto" (eine Sache des Takts). Cuando vuelve sobre este punto, Freud toma en cuenta el diagnóstico, una cuestión de juicio que precisamente pone en juego, en una intervención práctica, una relación o un equilibrio entre una multitud de elementos. Para Freud, como para Kant, se trata aquí de una facultad autónoma que se afina pero no se aprende: “La falta de juicio, dice Kant, es propiamente lo que se llama estupidez, y para este vicio no hay remedio”. Es éste un vicio que afecta tanto al científico como a todos los demás.

Entre el entendimiento que conoce y la razón que desea, la facultad de juzgar es pues un "arreglo" formal, un "equilibrio" subjetivo entre imaginar y comprender. Esta facultad tiene la forma de un placer, relativo no a una exterioridad, sino a un modo de ejercicio: pone en juego la experiencia concreta de un principio universal de armonía entre la imaginación y el entendimiento. Es un sentido (Sinn), pero que es "común”: un sentido común (Gemeinsinn), o juicio. Sin demorarse en los detalles de una tesis que rechaza la división ideológica entre los conocimientos, y por tanto su jerarquización social, se puede al menos mencionar que este tacto conecta una libertad (moral), una creación (estética) y un acto (práctica); tres elementos que ya están presentes en la "perruque”, este ejemplo contemporáneo de una táctica cotidiana.

Quizá los antecedentes de esta forma de juicio insertado en un acto poético y ético puedan ser rastreados en antiguas formas de experiencia religiosa, cuando ésta era también una especie de "tacto", la aprehensión o creación de una "armonía" en prácticas particulares, el gesto ético y poético de religare (de religar, tramar), de plantear un acuerdo en una serie indefinida de actos concretos. Newman todavía reconoce en esto un "tacto". Pero como consecuencia de desplazamientos históricos que han limitado singularmente los equilibrios posibles en la versión religiosa de ese "caminar sobre la cuerda floja", una práctica estética la ha sustituido poco a poco, práctica que se ha ido viendo a su vez progresivamente aislada de la operatividad y la cientificidad, al punto de que, por ejemplo, de Schlelermacher hasta Gadamer, se ha convertido en la experiencia marginal a la cual una tradición "hermenéutica" no cesa de recurrir para sostener su crítica de las ciencias objetivas. A causa de un genio auxiliado por la coyuntura (del arte de J.S. Bach al de la Revolución), Kant se sitúa en una intersección donde el acto religioso concreto permanece como la forma ética y estética (mientras que su contenido dogmático desaparece), y donde la creación artística todavía posee valor de acto moral y técnico. Esta combinación transitiva, que en su obra oscila ya entre una "Crítica del gusto" y una "Metafísica de las costumbres", proporciona una referencia moderna fundamental para analizar la naturaleza estética, ética y práctica del "savoir faire" cotidiano.

Kant se esfuerza todavía por determinar este tacto en un texto de periodismo ilustrado, publicado en plena Revolución francesa en el Berlinische Monatsschrift (septiembre de 1793), a propósito de un dicho común: "Eso puede ser cierto en la teoría, pero no vale nada en la práctica". Este importante texto teórico tiene pues por objeto, y por título, un dicho, y se da en el lenguaje de la prensa (se ha hablado de una "obra popular" de Kant). Interviene en un debate en el que por turnos, después de las respuestas de Kant a las objeciones de Christian Garve (1792), los artículos de Friedrich Gentz (diciembre de 1793) y de August Wilhelm Rehberg (febrero de 1794) retoman en la misma revista el comentario del dicho.

Este "dicho" es un Spruch, es decir, a la vez un proverbio (sabiduría), una sentencia (juicio) y un oráculo (habla que autoriza conocimientos). ¿Es por un efecto de la Revolución que un proverbio recibe la pertinencia filosófica de un versículo (Spruch) de texto sagrado y que mueve a su alrededor, como en las antiguas ediciones del Talmud, del Corán o de la Biblia, el conocimiento exegético de los teóricos? Este debate filosófico en torno de un proverbio evoca también la historia evangélica del Infans que habla en medio de los escribas, o el tema popular del "niño sabio de tres años". Pero en lo sucesivo ya no se trata de una cuestión de infancia, y tampoco de una de vejez (como se hace decir a Kant al traducir Gemeinspruch por "viejo dicho"), sino de cualquiera y de todo el mundo, del hombre "común" y "ordinario" (gemein) cuyos dichos, una vez mas, pueden cuestionar a los intelectuales e inducirles a la proliferación de comentarios.

El "dicho" en cuestión no afirma ningún principio. Constata un hecho, que Kant interpreta como el signo o de un interés insuficiente en la teoría por parte del que está inmerso en las prácticas, o de un desarrollo insuficiente de la teoría en el teórico mismo. "Cuando la teoría funciona todavía poco (noch wenig) en la práctica, no es que la falta recaiga en la teoría, sino al contrario, que no hay bastante (nicht geriug) de esa teoría que debería haberse aprendido de la experiencia...” Cualesquiera que sean los ejemplos dados (se encuentra el problema tradicional de las fricciones), Kant organiza su demostración en una obra en tres actos donde el hombre ordinario aparece por turnos bajo la figura de tres personajes (el hombre de negocios, el hombre político y el ciudadano del mundo) opuestos a tres filósofos (Garve, Hobbes y Mendelssohn) y así puede analizar sucesivamente las cuestiones relativas a la moral, a la ley constitucional y al orden internacional. Más que estas variaciones, lo que importa aquí es el principio de un acuerdo formal de las facultades en el juicio: éste no se localiza ni en el discurso científico, ni en una técnica particular, ni en una expresión artística. Se trata de un arte de pensar al que las prácticas ordinarias competen tanto como la teoría. Como la actividad del equilibrista, tiene valor ético, estético y práctico. No es en

absoluto sorprendente pues, que un arte organice los discursos que abordan las prácticas en nombre de una teoría, por ejemplo los de Foucault o de Bourdieu. Pero debido a esto se plantea una cuestión, poco kantiana, sobre un discurso que sea el arte de decir o hacer la teoría tanto como la teoría de ese arte mismo, es decir, un discurso que sea memoria y práctica, en suma el relato del tacto.

El tiempo de las historias

Dando vueltas alrededor de estas prácticas y contemplándolas desde arriba o abajo, parece como si nos siguieramos perdiendo algo, algo que no puede decirse ni enseñarse, sino sólo "practicarse". Así lo pensaba Kant a propósito del juicio o el tacto. Ahora bien, aunque ha colocado esta cuestión en un nivel "trascendental" en relación con la práctica y la teoría (y ya no en la posición de un residuo referencial en relación con las "luces" de la razón), no nos precisa cuál podría ser su lenguaje. A este respecto, Kant utiliza la cita: un proverbio común, o una palabra del hombre "ordinario". Este procedimiento, todavía jurídico (y ya etnológico), hace decir al otro el fragmento ofrecido a la glosa. El "oráculo" popular (Spruch) debe hablar de este arte, y el comentario luego explicará este "dicho". Sin duda, de ese modo el discurso toma en serio esta habla (lejos de considerarla como cobertura tramposa de las prácticas), pero se sitúa fuera, en la distancia de una observación apreciativa. Es un decir sobre lo que el otro dice de su arte, y no un decir de este arte. Si se considera que este "arte" sólo puede ser practicado y que, fuera de su ejercicio mismo, no tiene enunciado, el lenguaje debe ser también su práctica. Será un arte de decir: en él se ejerce precisamente este arte de hacer en el que Kant reconocía un arte de pensar. Para decirlo con otras palabras, será un relato. Si el arte de decir es en sí mismo un arte de hacer y un arte de pensar, puede ser a la vez su práctica y su teoría.

Los sondeos que preceden apuntan hacia esta dirección. Distingo una experiencia y una hipótesis.

1) Un hecho resulta, de entrada, indicativo. Los maneras de hacer no designan solamente actividades que una teoría se daría como propósitos. También organizan su construcción. Muy lejos de encontrarse en el exterior de la creación teórica, a sus puertas, los "procedimientos" de Foucault, las “estrategias" de Bourdieu y, en términos más generales, las tácticas forman un campo de operaciones en el interior del cual se desarrolla también la producción de la teoría. Se recupera así, aunque sobre otro terreno, la posición de Wittgenstein respecto al lenguaje ordinario.

2) Para explicitar la relación de la teoría con los procedimientos que la producen y que constituyen sus objetos de estudio, se ofrece una posibilidad. un discurso articulado en relatos. La narrativización de las prácticas sería entonces un "modo de hacer" textual, con sus procedimientos y con sus tácticas propios. Desde Marx y Freud (para no remontarse más lejos en el tiempo), no faltan los ejemplos autorizados. Foucault, por su parte, declara escribir sólo "relatos". Por su lado, Bourdieu hace de los relatos la vanguardia y la referencia de su sistema. En muchos trabajos, la narratividad se insinúa en el discurso académico como su indicativo general (el título), como una de sus partes (análisis de "casos", "historias de vida" o de grupos, etcétera) o como su contrapunto (fragmentos citados, entrevistas, "dichos", etcétera). Aparece una y otra vez. ¿No habría que reconocer su legitimidad científica al suponer que en lugar de ser un residuo, susceptible o no de ser eliminado del discurso, la narratividad tiene una función necesaria, y que una teoría del relato es indisociable de una teoría de las prácticas, como su condición al mismo tiempo que como su producción?

Esto implicaría, sin duda, reconocerle valor teórico a la novela, convertida en el zoológico de las prácticas cotidianas desde que la ciencia moderna existe. Supondría sobre todo restituir su importancia "científica" a la acción inmemorial (también es una acción) que desde siempre cuenta las prácticas. En este caso, el cuento popular proporciona al discurso científico un modelo, y no solamente objetos textuales para ser tratados. Ya no tiene la condición de un documento que no sabe lo que dice, citado ante y por el analista que lo sabe. Al contrario, es un "saberdecir" (savoirdire) exactamente ajustado a su objeto, y, como tal, tampoco es la contrapartida del conocimiento, sino una variante del discurso que sabe y una autoridad en materia de teoría. Se comprenderán entonces las alternancias y complicidades, las homologías de procedimientos y las tramas sociales que conectan las "artes del decir" con las "artes de hacer": las mismas prácticas se producirían unas veces en el campo verbal, y otras en el campo de las acciones; jugarían de uno al otro, igualmente tácticas y sutiles aquí y allá; se devolverían la pelota: del trabajo a la velada, de la cocina a las leyendas y a los chismorreos, de las astucias de la historia vivida a las de la historia contada.

¿Lleva esta narratividad a la "Descripción" de la edad clásica? Una diferencia fundamental las separa: en el relato ya no se trata de ajustarse lo más ceñidamente posible a una "realidad" (una operación técnica, etcétera) y acreditar el texto por lo "real" que exhibe. Al contrario, la historia contada crea un espacio ficticio. Se aleja de lo "real", o más bien hace como si se apartara de la coyuntura: "había una vez..." Por esto precisamente, más que describir una "jugada", la hace. Para retomar la cuestión citada por Kant, es en sí misma un acto de equilibrista en el cual participan la circunstancia (lugar, tiempo) y el locutor mismo, una manera de saber manejar con tacto, arreglar y "colocar" un dicho al desplazar un conjunto, en suma, "una cuestión de tacto".

Hay en efecto un contenido del relato, pero pertenece también al arte de poner en juego una artimaña: es un rodeo recurriendo al pasado ("el otro día", "en otro tiempo") o a una cita (un dicho, un proverbio), para aprovechar la ocasión y modificar un equilibrio por sorpresa. Aquí el discurso se caracteriza por una forma de ejercerse más que por lo que muestra. Además, hay que entender más de lo que dice. Produce pues efectos, no objetos. Es narración, no descripción. Es un arte de decir. El público no se equivoca y distingue el arte de los trucos fáciles (lo que basta saber para que cualquiera pueda hacer algo) pero también de la revelación/vulgarización (lo que indefinidamente hay que saber), igual que la gente ordinaria a la que Kant se refería distingue fácilmente al prestidigitador y al equilibrista. Algo en la narración escapa al orden de lo que resulta suficiente o necesario saber, y, por sus características, compete al estilo de las tácticas.

Este arte sería fácil de reconocer en Foucault: un arte del suspense, de las citas, de la elipsis, de la metonimia; un arte de la coyuntura (la actualidad, el público) y de las ocasiones (epistemológicas, políticas); en suma, un arte de hacer "pasadas" con historias ficticias. No es, para empezar, su erudición (prodigiosa no obstante) la que permite su eficacia a Foucault, sino este arte de decir que es un arte de pensar y hacer. Con los más sutiles procedimientos de la retórica, mediante sabias alternancias de cuadros figurados ("historias" ejemplares) y cuadros analíticos (distinciones teóricas), produce un efecto de evidencia sobre el público al que se dirige; descoloca los campos donde se va insinuando; crea un nuevo "arreglo" del conjunto. Pero este arte de la narración finge ser su otro, con la "descripción" historiográfica y modifica su ley sin reemplazarla con otra. Carece de discurso propio. No tiene expresión propia. Practica el no lugar: Hace como si se eclipsara detrás de la erudición o las taxonomías que sin embargo manipula. Bailarín disfrazado de archivero. La risa de Nietzsche atraviesa el texto del historiador.

Para entender la relación del relato con las tácticas, es necesario descubrir

un modelo científico más explícito, en el que la teoría de las prácticas tenga precisamente como forma una manera de contarlas.

Contar las artimañas: Detienne

Historiador lo mismo que antropólogo, Marcel Detienne ha optado deliberadamente por narrar. No coloca las historias griegas delante suyo para tratarlas en nombre de algo que no sean ellas mismas. Rechaza la división que haría de ellas unos objetos de conocimiento, pero también de unos objetos para conocer, cavernas donde "misterios" en reserva esperarían su significado a partir de la investigación científica. No supone que haya, detrás de todas estas historias, secretos cuyo progresivo descubrimiento les iría dando su propio sitio, el de la interpretación. Estos cuentos, relatos, poemas y tratados son ya prácticas. Dicen exactamente lo que hacen. Son la acción que significan. No hay necesidad de agregarles un comentario que parta de conocer lo que las prácticas narradas expresan sin saberlo, ni preguntarse de qué son la metáfora. Forman una red de operaciones cuyos mil personajes esbozan las formalidades y las artimañas que se cumplen en la historia misma.

En este espacio de prácticas textuales, como en un juego de ajedrez cuyas piezas, reglas y partidas se hubieran multiplicado a la escala de una literatura, Detienne no sólo conoce con el sentido de un artista mil movimientos ya ejecutados (la memoria de las antiguas jugadas es esencial para toda partida de ajedrez), sino que los juega él mismo; con este repertorio, lleva a cabo otras jugadas: cuenta a su vez. Recita estas acciones tácticas. Para decir lo que dicen, no hay más discurso que ellas mismas. ¿Pregunta usted que “quieren” decir?. Se lo voy a contar de nuevo. Se cuenta de Beethoven que a quien le preguntaba sobre el sentido de una sonata, se la volvía a tocar. Sucede lo mismo para la recitación de la tradición oral tal y como la analiza J. Goody: una manera de volver

a decir series y combinaciones de operaciones formales, con un arte de "ajustarlas" a la circunstancia y al público .

El relato no expresa una práctica. No se limita a expresar un movimiento. Lo hace. Se le comprende si se entra en el baile. Eso hace Detienne. Dice las prácticas griegas al recitar las historias griegas... "Había una vez..."Le jardin d´Adonis, La Panthere parfumée, Dionysos mis á mort, La Cuisine du sacrifice: fábulas de un narrador inmerso en las prácticas. Traza las artimañas de los griegos al desplegar a su manera sus relatos en la escena actual. Los protege contra la alteración museográfica mediante un arte que la historiografía ha perdido después de haberlo considerado durante mucho tiempo como esencial, un arte cuya importancia redescubre la antropología en los otros, desde las Mitológicas [de Claude LéviStraussl hasta la Ethnography of Speaking: el arte de contar historias. Se mueve entre lo que la misma historiografía practicaba en el pasado y lo que la antropología restaura hoy como un objeto extraño. En este intersticio, el placer de contar encuentra pertinencia científica. El recitante despliega la alegre sucesión de sus fábulas. Ejecuta todos sus ardides y tergiversaciones ejerciendo un arte del pensamiento. Como el caballo en el ajedrez, cruza el inmenso tablero de la literatura con el avance "sesgado" ("courbe") de estas historias, hilos de Ariadna, juegos formales de prácticas. En este caso, como lo hace el pianista, “interpreta” estas fábulas. Las ejecuta privilegiando dos "figuras" en las que se ejerce muy particularmente el arte griego de pensar: la danza y el combate, es decir las dos mismas figuras que la escritura del relato pone en funcionamiento.

Ha escrito junto con JeanPierre Vernant un libro sobre la "mnimis" de los griegos, Les Ruses de l'intelligence. Este libro es una serie de relatos. Está consagrado a una forma de inteligencia siempre “inmersa en una practica”, en la que se combinan "el olfato, la sagacidad, la previsión, la agilidad de espíritu, el fingimiento, la astucia, la atención vigilante, el sentido de oportunidad, habilidades

diversas, una experiencia adquirida a lo largo del tiempo”. De una extraordinaria "estabilidad" de un cabo al otro del helenismo, aunque ausente de la imagen (y de la teoría) que el pensamiento griego ha construido de sí mismo, la mnimis se aproxima a las tácticas cotidianas por medio de "sus mañas, sus destrezas y sus estratagemas", y por el abanico de conductas que abarca, desde la habilidad práctica (savoirfaire) hasta la astucia.

De este análisis cabe destacar tres elementos, en tanto que diferencian más claramente la mnimis con relación a otros comportamientos, pero también porque caracterizan igualmente los relatos que hablan sobre ella. Constituyen la triple relación que la mnimis mantiene con la ocasión, con los disfraces y con una invisibilidad paradójica. Por un lado, la mnimis cuenta y aprovecha el "momento oportuno" (el kairos): es una práctica del tiempo. Por otro, multiplica las máscaras y las metáforas: es un deshacerse del lugar propio. Y finalmente, desaparece en su acto mismo, como perdida en lo que hace, sin espejo que la represente: carece de una imagen de sí misma. Estos rasgos de la mnimis resultan igualmente atribuibles al relato. Sugieren, pues, un "suplemento" para Detienne y Vernant: la forma de inteligencia práctica que analizan y la manera misma como lo hacen deben tener una relación teórica, si consideramos que el arte de la narración es de alguna manera semejante a la mnimis.

El arte de la memoria y la ocasión

En la relación de fuerzas en que interviene, la mnimis es "el arma absoluta” la que vale a Zeus la supremacía entre los dioses. Es un principio de economía: con el mínimo de fuerzas, obtener los máximos efectos. Se sabe que así se define una estética. La multiplicación de efectos por medio de la disminución de medios es, por razones diferentes, la regla que organiza a la vez un arte de hacer y el arte poética de decir, pintar o cantar.

Esta relación económica sólo enmarca la mnimis más que indicar su alcance. La "jugada", o inversión que conduce la operación desde su inicio (menos fuerzas) hasta su término (más efectos), implica de entrada la mediación de un saber, pero se trata de un saber que tiene como forma la duración de su adquisición y la recopilación interminable de sus conocimientos particulares. Cuestión de "edad", dicen los textos: a "la irreflexión de la juventud" oponen "la experiencia del anciano". Este saber está hecho de muchos momentos y de muchos elementos heterogéneos. No cuenta con un enunciado general y abstracto, ni con un lugar propio. Es una memoria cuyos conocimientos son inseparables de los momentos de su adquisición y desgranan las singularidades de ésta. Informada por una multitud de acontecimientos por los que circula sin poseerlos (cada uno de ellos es pasado, pérdida de lugar, mero fragmento de tiempo), calcula y prevé también las vías múltiples del porvenir combinando las particularidades antecedentes o las posibles. Una duración se introduce así en la relación de fuerzas, y la va a modificar. La mnimis cuenta con un tiempo acumulado, que le resulta favorable, para prevalecer contra una composición de lugar que le resulta desfavorable. Pero su memoria permanece oculta (no tiene un lugar donde pueda localizársele) hasta el instante en que se revela, en el "momento oportuno", de una manera todavía temporal aunque contraria al ocultamiento en la duración. Los fogonazos de esta memoria alumbran la ocasión.

Enciclopédica por la capacidad que tiene la mnimis de acumular experiencias pasadas y de inventariar lo posible en éstas, la ocasión coloca este conocimiento en el volumen más reducido. Concentra el mayor conocimiento en el menor tiempo. Reducida a su formato más pequeño, en un acto de metamorfosis de la situación, ¡esta enciclopedia concreta tiene algo de piedra filosofal!. Por otra parte, evoca más bien el tema lógico de la identidad entre la circunferencia y el punto. Pero aquí la extensión es duración; la concentración, instante. Mediante este desplazamiento del espacio al tiempo, la coincidencia entre la circunferencia

indefinida de las experiencias y el momento puntual de su recapitulación sería más bien el modelo teórico de la ocasión.

Al limitarse a los primeros elementos, es posible una representación esquemática de la "jugada", desde su punto inicial (I) menos fuerzas hasta su punto terminal (IV) más efectos, se tendría algo así:

(I) menos fuerzas, (II) más memoria, (III) menos tiempo, (IV) más efectos

En (I), las fuerzas disminuyen; en (II), el conocimientomemoria aumenta; en (III), el tiempo disminuye; en (IV), los efectos aumentan. Estos crecimientos y decrecimientos se conjugan en proporciones inversas. Se dispone así de las siguientes relaciones:

de (I) a (II), mientras menos fuerzas haya, más hace falta el conocimientomemoria;

de (II) a (III), mientras más conocimientomemoria haya, menos tiempo es necesario;

de (III) a (IV), mientras menos tiempo haya, más grandes son los efectos.

La ocasión es un nudo tan importante en todas las prácticas cotidianas como en los relatos "populares" cercanos, que es necesario demorarse y precisar este primer bosquejo. Sin embargo, la ocasión no deja de burlar las definiciones, pues no puede aislarse ni de una coyuntura ni de una operación. No es un hecho separable de la "jugada" que lo produce. Al inscribirse en una serie de elementos, disloca sus relaciones. Su presencia en cualquier situación dada genera distorsiones debidas a la conjunción de dimensiones cualitativamente

heterogéneas, que no se limitan a oposiciones de contrariedad o contradicción. Este proceso "retorcido" tiene como índice el conjunto de relaciones inversamente proporcionales detalladas más arriba: esas relaciones son comparables a los efectos de espejo (inversión, curvatura, reducción, magnificación) o trucos de perspectiva (menos grandes mientras más lejanas, etcétera) y permiten que espacios diferentes se yuxtapongan en un sólo cuadro. Pero, en la secuencia donde se insinúa la ocasión, la yuxtaposición de dimensiones heterónomas se refiere al tiempo y al espacio, o al estado y a la acción, etcétera. Esa yuxtaposición se distingue por relaciones proporcionalmente inversas, análogas a las que, en el planteamiento de Pascal, articulan órdenes diferentes, y que son del siguiente tipo: mientras más presente, menos visible; mientras menos numerosos, más privilegiados por la gracia; etcétera. Cualitativamente hay pasajes hacia lo otro, por medio de relaciones "torcidas" o a través de cambios sucesivos.

Entre las diferencias cualitativas que establecen relaciones inversas, seleccionaré al menos dos tipos, que obligan a dos lecturas distintas de su puesta en serie:

1) Una diferencia entre espacio y tiempo ofrece la serie paradigmática: en la composición de lugar inicial (I), el mundo de la memoria (II) interviene en el "momento oportuno" (III) y produce modificaciones del espacio (IV). Según este tipo de diferencia, la serie tiene como comienzo y como fin una organización espacial; el tiempo es el intervalo (entre deux), extrañeza sobrevenida de otra parte y que produce el paso de un estado de lugares al siguiente. En suma, entre dos "equilibrios", la irrupción de un tiempo:

2) En la primera se combina una diferencia entre estar establecido (un estado) y hacer (una producción y transformación). Además juega con una

oposición entre visible e invisible, sin corresponderle exactamente. Según este eje, se obtiene la serie paradigmática siguiente: dado un establecimiento visible de fuerzas (I) y una experiencia invisible de la memoria (II), una acción puntual de la memoria (III) genera efectos visibles en el orden establecido (IV). La primera parte de la serie se compone de dos situaciones de hecho, donde el conocimiento invisible escapa al poder visible; luego viene una parte operacional. Al distinguir los ciclos estar/hacer y visible/Invisible, se tiene:

El cuadro recapitulativo de estos cuantos elementos daría:

(I)	(II)	(III)	(IV)
Lugar	Memoria	Kairos	Efectos
Tiempo		+	+
Hacer	1	+	+
Parecer	1	+	+

La memoria mediatiza las transformaciones espaciales. Sobre la modalidad del "momento oportuno" (kairos), produce una ruptura instauradora. Su extrañeza hace posible una transgresión de la ley del lugar. Salida de sus insondables y móviles secretos, una "jugada" modifica el orden local. La finalidad de la serie apunta por tanto hacia una operación que transforma la organización visible. Pero este cambio tiene como condición los recursos invisibles de un tiempo que obedece a otras leyes y que, por sorpresa, arrebata alguna cosa a la distribución propietaria del espacio.

Este esquema se encuentra presente en muchas historias. Sería su unidad mínima. Puede tener un forma cómica junto con la memoria que, en el momento justo, cambia por completo una situación, del tipo: “Pero.... ¡usted es mi padre! ¡Dios mío, mi hija!" Pirueta que se debe al retorno de un tiempo que ignoraba la distribución espacial de los personajes. Se tiene una forma policíaca, donde el pasado, al remontarse, trastorna los datos de un orden jerárquico: "¡Entonces él es el asesino!". Se añade también la estructura del milagro: venido de otro tiempo, del tiempo que es muy diferente, surge este "dios" que tiene los caracteres de la memoria, silenciosa enciclopedia de actos singulares, y cuya forma, en los relatos religiosos, representa tan fielmente la memoria "popular" de los que no han tenido lugar pero que en cambio han tenido tiempo: ¡Paciencia!. Con variantes, se repite el recurso del mundo extraño de donde puede, de donde debe venir la jugada que cambiará el orden establecido. Pero todas estas variantes podrían muy bien sólo ser, ampliadas en proyecciones simbólicas y narrativas, las sombras producidas por la práctica diaria que consiste en aprovechar la ocasión y hacer de la memoria el medio de transformar los lugares.

Queda por señalar un último punto que es el esencial: ¿cómo se articula el tiempo sobre un espacio organizado? ¿Cómo se efectúa su "penetración” según el modo de la ocasión? En suma, ¿cuál es la implantación de la memoria en un lugar que forma ya un conjunto? Es el momento equilibrista y táctico, el instante del arte. Puesto que esta implantación no está localizada ni determinada por la memoriaconocimiento. La ocasión se "torna”, no se crea. Es producto de la coyuntura, es decir, de circunstancias exteriores donde la vista entrenada sabe reconocer el nuevo y favorable conjunto de circunstancias que podrían decantarse mediante la intervención de un pequeño detalle adicional. Un toque complementario y estará "bien”. Para que haya "armonía” práctica, falta una nadería, un trozo de algo, un remanente que se ha vuelto precioso en la circunstancia, y que va a proporcionar el invisible tesoro de la memoria. Pero el fragmento que debe extraerse de este fondo sólo puede insinuarse en una

disposición impuesta desde el exterior, para transformarla en armonía inestable, trabajada. Bajo su forma práctica, la memoria no tiene una organización bien dispuesta que pudiera establecerse ahí. Se moviliza en relación con lo que sucede: una sorpresa, que es capaz de transformar en ocasión. Sólo se instala en el encuentro fortuito, en el lugar del otro.

Como las aves que sólo ponen sus huevos en el nido de otras especies, la memoria produce en un lugar que no es el suyo propio. Recibe su forma y su implantación a partir de una circunstancia ajena, aun si el contenido (el detalle que faltaba) procede de sí misma. Su movilización resulta indisociable de una alteración. Además, la memoria debe su fuerza de intervención a su misma capacidad de poder alterarse: puede desplazarse, es móvil y no tiene lugar fijo. Característica permanente: se forma (y también su "capital") al nacer del otro (una circunstancia) y perdiéndolo (ya sólo es un recuerdo). Produce una doble alteración: de sí misma que ejerce al ser alcanzada y de su objeto, que sólo retiene cuando ha desaparecido. La memoria languidece cuando ya no es capaz de jugar ese juego. Se construye al contrario de acontecimientos que no dependen de ella, ligada a la expectación que algo ajeno al presente va a producir o debe producir. Muy lejos de ser el relicario o el cubo de desperdicios del pasado, vive de creer en lo posible y en esperarlo, vigilante, al acecho.

Análogo en el tiempo a lo que constituye un "arte" de la guerra para las manipulaciones del espacio, el "arte" de la memoria desarrolla la aptitud de estar siempre en el lugar del otro, pero sin poseerlo, y sacar provecho de esta alteración aunque sin perderse. Esta fuerza no es un poder (aun si su relato puede serlo). Ha recibido más bien el nombre de autoridad. Lo que, "tomado" de la memoria colectiva o individual, "autoriza" (hace posible) un cambio total, una modificación de orden o de lugar, un paso a lo diferente, una metáfora de la práctica o del discurso. De ahí el manejo sutil de las "autoridades" en toda tradición popular. La

memoria viene de otra parte, está en otra parte, no en sí misma, y ella misma desplaza a su vez. Las tácticas de su arte remiten a lo que ella es, y a su inquietante familiaridad. Para terminar, quisiera subrayar algunos de sus procedimientos, particularmente aquellos que organizan la ocasión en las conductas cotidianas: el juego de la alteración, la práctica metonímica de la singularidad y (aunque en el fondo sólo se trata de un efecto general) una movilidad desconcertante y "retorcida".

1) La memoria práctica se halla regulada por el juego múltiple de la alteración, no sólo porque únicamente se constituye al estar marcada por encuentros externos y por recopilar estos sucesivos blasones y tatuajes de lo otro, sino también porque estas escrituras invisibles solamente son “llamadas” de nuevo a comparecer por nuevas circunstancias. El modo del recuerdo es como el de la inscripción. Tal vez, por otra parte, la memoria sólo sea ese recuerdo o llamada por lo otro, cuya impresión se trazaría como una sobrecarga sobre un cuerpo ya alterado por siempre jamás sin saberlo. Esta escritura originaria y secreta "emergería" poco a poco, allí donde unos toques la alcanzaran. En cualquier caso, la memoria es ejecutada por las circunstancias, del mismo modo que el piano "da" sus sonidos al contacto con los dedos. Es el sentido de lo otro. Asimismo, se desarrolla con la relación en las sociedades "tradicionales", como entre dos personas enamoradas mientras que se atrofia cuando hay autonomización de lugares propios. Más que grabar, responde, hasta el momento en que, al perder su móvil fragilidad, incapaz de nuevas alteraciones, no sabe sino repetir sus primeras respuestas.

Este régimen de alteración que responde organiza, a cada momento, el tacto con el cual se acompaña la insinuación en un conjunto circunstancial. La ocasión, tomada al vuelo, sería la transformación misma: del toque en respuesta, un "vuelco” de la sorpresa esperada sin haber estado prevista: lo que inscribe el

acontecimiento, por huidizo y rápido que sea, se devuelve, es devuelto a ésta en el habla o la acción. Inmediatamente en los mismos términos. La vivacidad y la justeza de la réplica no pueden disociarse de su dependencia respecto a los instantes, ni de una vigilancia que éstos determinan tanto más cuanto hay menos lugar propio para protegerse de ellos.

2) Esta respuesta es singular. En el conjunto en que se produce, es apenas un detalle más una acción, una palabra tan ajustado que altera la situación. Pero ¿qué otra cosa podría proporcionar la memoria? Está hecha de pedazos y fragmentos particulares. Un detalle, muchos detalles, eso son los recuerdos. Cada uno de ellos, cuando se destaca rodeado de sombra, se encuentra con relación a un conjunto que le falta. Brilla como una metonimia con respecto a este todo. De un cuadro, nos queda solamente, deliciosa herida, este azul profundo. De un cuerpo, este resplandor de la mirada, o esa palidez bajo un rizo. Estas particularidades tienen fuerza de demostrativos: este tipo inclinado que pasaba a lo lejos..., este olor que no se sabe siquiera de dónde salía... Detalles cincelados, intensas singularidades funcionan ya en la memoria del mismo modo como intervienen en la ocasión. El mismo tacto se ejerce aquí y allá, el mismo arte de la relación entre un detalle concreto y una coyuntura que está, aquí, sugerida, como rasgo de un acontecimiento, y, allá, puesta en funcionamiento, por la producción de una conveniencia o de una "armonía".

3) Lo más extraño es sin duda la movilidad de esta memoria donde los detalles jamás son lo que son: ni objetos, pues escapan como tales; ni fragmentos, pues ofrecen el conjunto que olvidan; ni totalidades, pues no se bastan a sí mismos; ni estables, pues cada recuerdo los altera. Este "espacio" de un no lugar movedizo tiene la sutileza de un mundo cibernético. Constituye probablemente (aunque esta referencia es más indicativa que ilustrativa, al remitir a lo que no sabemos) el modelo del arte de hacer, o de esta mnimis que, al aprovechar las

ocasiones, no deja de restaurar, en los lugares donde los poderes se distribuyen, la insólita pertinencia del tiempo.

Historias

Todo parece igual en la estructura donde se introduce el detalle que cambia sin embargo su funcionamiento y equilibrio. Los análisis científicos contemporáneos que pretenden reducir a la memoria a su "marco social", o las técnicas clericales que, en la Edad Media, tan hábilmente la transformaron en una composición de lugares y que así prepararon la mutación moderna del tiempo en espacio controlable, olvidan o rechazan sus subterfugios, aun si éstos presentan el interés capital de explicar mediante qué procedimientos y por qué razones estratégicas legítimas la ocasión este instante indiscreto, este veneno ha sido controlada por la espacialización del discurso académico. Incesantemente, la escritura científica, en su constitución de un lugar propio, devuelve el tiempo, ese fugitivo, a la normalidad de un sistema observable y legible. De este modo, no hay sorpresas. Un mantenimiento de los lugares eliminará las jugarretas del tiempo.

Pero éstas regresan, sin ruido y subrepticiamente, no solamente en la actividad científica misma, no sólo en las prácticas cotidianas, que no por carecer de discurso tienen menos existencia, sino también en las historias indiscretas, cotidianas y astutas. Basta, para reconocerlas, no contentarse con examinar sus formas o estructuras repetitivas, (por mucho que este sea un trabajo necesario). Se ejerce aquí una habilidad práctica, un saberhacer, donde se advierten todas las características del arte de la memoria. Un solo ejemplo. Una historia bien conocida, y clasificada por tanto, puede recuperar su fuerza mediante la intervención de un detalle "de circunstancia". "Recitarla" es valerse de este elemento adicional, oculto en el feliz estereotipo del lugar común. La "nada" fijada en el marco que le sirve de soporte provoca otros efectos en este lugar. Quien tenga oídos que oiga. El oído fino sabe discernir en lo dicho la diferencia que

supone el acto de decirlo aquí y ahora, y no se cansa de estar atento a estas habilidades retorcidas del narrador.

Hará falta precisar las artimañas que transforman en ocasiones las historias de lo legendario colectivo o de la conversación cotidiana y que competen a la retórica, una vez más. Pero ahora se puede considerar, como hipótesis inicial, que en el arte de contar, los maneras de hacer se ejercen en sí mismas. Igualmente ejemplar es que Detienne y Vernant se hayan convertido, con su práctica discursiva de la historia, que es a la vez su arte y su discurso, en los narradores de esta «inteligencia laberíntica", como la llamó felizmente Fransoise Frontisi.

En el fondo, todo esto es una historia muy antigua.El viejo Aristóteles, que no pasa precisamente por equilibrista, gustaba de perderse en el más laberíntico y el más sutil de los discursos. Tenía entonces la edad de la mnimis: "Mientras más solo y aislado me quedo, más me gustan las historias". Había explicado la razón admirablemente, como en el caso del viejo Freud, era una admiración de entendido por el tacto compositor de armonías y para su arte de hacerlo por sorpresa: "El amante del mito es, en cierto sentido, un amante de la sabiduría, pues el mito está compuesto de maravillas".

Estética relacional

NICOLAS BOURRIAUD

La forma relacional

La actividad artística no tiene ninguna esencia inmutable, constituye un juego cuyas formas, modalidades y funciones evolucionan según las épocas y los contextos sociales. La tarea de la crítica consiste en estudiarla en el presente. Aunque determinados aspectos del programa de la modernidad estén más que acabados, no se puede decir lo mismo del espíritu que la ha animado, y hay que insistir en recordarlo en estos tiempos pequeño burgueses. Este agotamiento ha vaciado de su sustancia a los criterios de juicio estético que habíamos heredado, criterios que, sin embargo, continuamos aplicando a las prácticas artísticas actuales. Lo novedoso ya no es un criterio, excepto para los detractores reaccionarios del arte moderno que no contemplan en el odiado presente más que aquello que su cultura tradicionalista les ha enseñado a detestar en el arte de antaño. Con el fin de desarrollar instrumentos más eficaces y puntos de vista más ajustados, es importante aprehender las transformaciones que se están operando ahora mismo en el campo social, captar aquello que ya ha cambiado y aquello que continua transformándose. ¿Cómo entender los comportamientos artísticos que se han hecho manifiestos en las exposiciones de los años 90 y los modos de pensamiento que los animan, si no se parte de la misma situación que los artistas?

Las prácticas artísticas contemporáneas y su proyecto cultural

La modernidad política, nacida con la filosofía de la Ilustración, se basó en la voluntad de emancipación de los Individuos y los pueblos: el progreso de las técnicas y las libertades, el retroceso de la ignorancia y la mejora en las condiciones de trabajo debían liberar a la Humanidad y permitir la instauración de

una sociedad mejor. Pero existen muchas versiones de la modernidad. El siglo XX fue el teatro de una lucha entre tres visiones del mundo: una concepción racionalista modernista surgida del siglo XVIII , una filosofía de la espontaneidad y la liberación por lo irracional (Dada, el Surrealismo, los situacionistas), siendo así que las dos últimas se opusieron a las fuerzas autoritarias y utilitaristas descosas de formatear las relaciones humanas y de hacer más y más serviles a los individuos. En vez de contribuir a la esperada emancipación, el progreso de las técnicas y la "Razón" permitió, a través de una racionalización general del proceso de producción, la explotación del Sur del planeta, la sustitución ciega del trabajo humano por el de las máquinas, así como la instauración de técnicas de control más y más sofisticadas. Al proyecto de emancipación moderno le han ido sustituyendo así innumerables formas de melancolía.

Si las vanguardias de este siglo, del dadaísmo a la Internacional Situacionista, se inscribieron en la línea de este proyecto moderno (cambiar la cultura, las mentalidades, las condiciones de vida individuales y sociales) no hay que olvidar que, aun con serias diferencias, dicho proyecto les antecedió. Pero la modernidad no se reduce a una teleología racionalista, ni tampoco a un mesianismo político. ¿Puede denigrarse la voluntad de mejorar las condiciones de vida y trabajo con el pretexto de los fracasos de las tentativas concretas de su realización, lastradas por ideologías totalitarias o visiones ingenuas de la Historia? Lo que se llamó vanguardia se ha desarrollado claramente a partir del "baño" ideológico que ofrecía el racionalismo moderno, pero desde ahí se ha ,ido reconstituyendo sobre la base de muy diversos presupuestos filosóficos, culturales y sociales. Está claro que el arte de hoy continúa ese combate, proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos de la Ilustración, por Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si a la opinión pública le cuesta reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias, acaso se deba a que éstas ya no se presentan como fenómenos anticipadores de una evolución histórica ineluctable: más bien al revés, aparecen fragmentarias, aisladas, huérfanas de una visión global del mundo que,

por lo demás, las lastraría con el peso de una teleología.

No es la modernidad la que ha muerto, sino su versión idealista y teleológica.

El combate por la modernidad se lleva a cabo en los mismos términos que ayer, dando por sentado que la vanguardia ha terminado de funcionar como avanzadilla iluminadora, la tropa se halla inmovilizada, aterida, alrededor de un puñado de certezas.

Antaño, el arte debía preparar o anunciar un mundo futuro: hoy propone modelos de universos posibles.

Los artistas que inscriben su práctica en la estela de la modernidad histórica no tienen la ambición de repetir sus formas ni sus postulados, aun menos pretenden asignar al arte sus mismas funciones. Su tarea se parece a la que JeanFransois Lyotard asignaba a la arquitectura postmoderna, que según él "se encuentra condenada a engendrar una serie de pequeñas modificaciones en un espacio que ha heredado de la modernidad, abandonando una reconstrucción global del espacio habitado por la humanidad". Por lo demás, parece que Lyotard deplore, entre líneas, esa situación: no en balde la define en negativo, calificándola de "condena". ¿Y si, por el contrario, tal condena constituyera la oportunidad histórica a partir de la cual se pudieran estar desplegando, en estos últimos diez años, la mayoría de los mundos artísticos que conocemos? Esa oportunidad se puede cifrar en unas pocas palabras: aprender a habitar mejor el mundo, en lugar de pretender construirlo en función de una idea preconcebida de la evolución histórica. En otros términos, las obras no se fijan ya el objetivo de formar realidades imaginarias o utópicas, sino que buscan construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente, sea cual sea la escala escogida por el artista para tratar con tal categoría. Althusser decía que siempre nos toca coger el tren del mundo en marcha, y Deleuze que "la hierba crece por el centro", no por abajo ni por arriba: el artista habita las circunstancias

que el presente le ofrece, con el fin de transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero. Toma el mundo en marcha: es un "inquilino de la cultura", por retomar una expresión de Michel de Certeau. La modernidad se prolonga hoy en las prácticas de bricolaje y reciclaje de la "gramática cultural", de la invención de la cotidianeidad y la organización de los tiempos vividos, que en absoluto resultan ser objetos menos dignos de atención que las utopías mesiánicas o las "novedades" formales que la caracterizaban antaño. Nada más absurdo que negarse a ver cómo el arte contemporáneo está desplegando una serie de proyectos culturales y políticos, y que sus aspectos subversivos parten de un substrato teórico: su proyecto, que concierne a las condiciones de trabajo y de producción de los objetos culturales en tanto formas mutantes de la vida en sociedad, parecerá quizás insípido a las mentes formadas en el molde del darwinismo cultural o a los aficionados al "centralismo democrático" intelectual. Ha llegado, retomando una expresión de Maurizio Cattelan, el tiempo de la "dolce utopia"...

La obra de arte como intersticio social

La posibilidad de un arte relacional (un arte que toma por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado) testimonia un giro radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. Por esbozar un enfoque sociológico, diríamos que esta evolución proviene esencialmente del nacimiento de una cultura urbana mundial y de la extensión de este modelo a la casi totalidad de los fenómenos culturales. El proceso de urbanización generalizada que se confirma definitivamente después de la II Guerra Mundial ha permitido un crecimiento extraordinario de los intercambios sociales, así como una movilidad creciente de los individuos (por medio del desarrollo de las redes, comunicaciones y telecomunicaciones, a la par que iban desapareciendo los lugares aislados y con ellos las mentalidades que les correspondían). En función de la estrechez de los espacios habitables en este universo urbano, se

asiste paralelamente a una reducción de escala de los muebles y los objetos, que se orientan a una mayor manejabilidad: si la obra de arte ha servido durante mucho tiempo de referente de lujo señorial en ese mismo contexto urbano (las dimensiones de la obra, así como las de la vivienda en que se instalaba, otorgaban a su propietario una distinción que le separaba de los advenedizos), la evolución de la función de las obras y de su modo de presentación testimonia una urbanización creciente de la experiencia artística. Lo que está desapareciendo ante nuestros ojos no es otra cosa que esa concepción falsamente aristocrática de la disposición de las obras de arte, ligada al sentimiento de adquirir un territorio. En otros términos, ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una "duración" que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada. La ciudad ha permitido y generalizado la experiencia de la proximidad: es el símbolo tangible y el marco histórico del estado de sociedad, ese "estado de encuentro impuesto a los hombres" según la expresión de Althusser , por contraposición a esa jungla densa y "sin historias" que era el estado de naturaleza descrito por Rousseau, jungla que impedía todo encuentro duradero. Este régimen de encuentro intensivo, una vez elevado a la potencia de una regla absoluta de la civilización, ha acabado por producir sus propias prácticas artísticas: es decir, una forma de arte donde la intersubjetividad forma el sustrato y que toma por tema central el estarjuntos, el "encuentro" entre espectador y obra, la elaboración colectiva del sentido. Dejemos de lado el problema de la historicidad de este fenómeno: el arte siempre ha sido relacional en diversos grados, es decir, factor de sociabilidad y fundador de diálogo. Una de las virtualidades de la imagen es precisamente su poder de conexión, por retomar el término de Michel Maffesoli: banderas, siglas, iconos, signos, producen empatía y el sentimiento de compartir, generan vinculos. El arte (las prácticas derivadas de la pintura y la escultura que se manifiestan bajo la forma de una exposición) se presta particularmente a la expresión de esta civilización de la proximidad, puesto que reafirma el espacio de las relaciones, al contrario que la televisión o la literatura que reenvían a cada cual a su espacio de consumo privado, al contrario incluso que el cine o el teatro que reagrupan a

pequeños colectivos delante de imágenes unívocas: de hecho no se comenta en directo aquello que se está viendo (el tiempo de discusión se aplaza siempre hasta después del espectáculo). A la inversa, dentro de una exposición, aun cuando se trate de formas inertes, se establece la posibilidad de una discusión inmediata, en los dos sentidos del término: yo percibo, yo comento, y me desplazo en un mismo espaciotiempo. El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en el conjunto de "estados de encuentro" propuestos por la Ciudad. ¿Cómo un arte centrado en la producción de tales modos de convivencia se dispone a sí mismo en la situación de relanzar, completándolo, el proyecto moderno de emancipación? ¿En qué sentido permite el desarrollo de aspectos culturales y políticos nuevos?

Antes de llegar a ejemplos concretos, es importante que reconsideremos el lugar de las obras de arte en el sistema global de la economía, simbólica o material, que rige la sociedad contemporánea; para nosotros, más allá de su carácter mercantil o de su valor semántico, la obra de arte representa un intersticio social. Este término, intersticio, fue utilizado por Karl Marx para calificar las comunidades de intercambio que escapaban al cuadro de la economía política capitalista, en la medida en que se sustraían a la ley del beneficio: trueque, ventas sin margen de beneficio, producciones autárquicas, etc. El intersticio es un espacio de relaciones humanas que, insertándose más o menos armoniosa o abiertamente en el sistema global, sugiere otras posibilidades de intercambio, diferentes a las hegemónicas en dicho sistema. Tal es precisamente la naturaleza de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crea espacios libres, duraciones cuyo ritmo se opone al de las que ordenan las vidas cotidianas, favorecen un comercio interhumano diferente del de las "zonas de comunicación" que nos son impuestas. El contexto social actual limita tanto más las posibilidades de relaciones interhumanas cuanto más crea espacios a tal efecto. Las letrinas fueron inventadas para mantener limpias las calles: igualmente, con el desarrollo de los útiles de comunicación se ha pretendido dejar las calles limpias de toda escoria relacional y se han empobrecido

las relaciones de vecindad. La mecanización general de las funciones sociales reduce progresivamente el espacio relacional. El servicio de despertador telefónico, hace algunos años aún, empleaba a seres humanos: ahora es ya una voz sintética la que se encarga de despertarnos... La ventanilla automática [cajeros, expendedores de bebidas, de billetes, de bocadillos] se ha convertido en modelo de circulación de las funciones sociales más elementales, y los comportamientos profesionales se modelan a partir de la eficacia de las máquinas que los reemplazan, máquinas que ejecutan tareas que no hace tanto daban lugar a posibilidades de intercambio, de placer o de conflictos. El arte contemporáneo desarrolla cumplidamente un proyecto político cuando se esfuerza en asumir una función relacional y la problematiza.

Cuando Gabriel Orozco deposita una naranja sobre los puestos de un mercado brasileño desierto (Crazy Tourist, 1991) o instala una hamaca en el jardín del Museo de Arte Moderno de Nueva York (Hamoc en el MoMa, 1993) opera en el corazón de lo “inframinúsculo social” [inframince social], ese pequeño espacio de gestos cotidianos determinado por la superestructura que constituyen los "grandes" intercambios. Sin palabras, las fotografías de Orozco documentan revoluciones ínfimas en el ámbito de lo ordinario urbano o semiurbano (un saco de dormir en la hierba, una caja de zapatos vacía, etc.), testimonian esa vida silenciosa ("still life" naturaleza muerta) que forman hoy las relaciones con el otro. Cuando Jens Hanning difunde por altavoces historietas cómicas en lengua turca en una plaza de Copenhague (Turkish Jokes, 1994) produce en ese instante una microcomunidad, la de los inmigrados unidos por una risa compartida que invierte su situación de exilados, comunidad que se forma en relación a la obra y en la obra misma. La exposición es el lugar privilegiado donde se instauran tales colectividades instantáneas, regidas por diversos principios: según el grado de participación que el artista exige al espectador, la naturaleza de las obras, los modelos de sociabilidad propuestos o representados, una exposición generará “un dominio de intercambios" particular. Y ese "dominio de intercambios" debemos juzgarlo según criterios estéticos, es decir, analizando la coherencia de su forma,

así como el valor simbólico del "mundo" que nos propone y la imagen de las relaciones humanas que refleja. En el interior de ese intersticio social, el artista debe asumir los valores simbólicos que expone: toda representación (aunque el arte contemporáneo tiende cada vez más a modelizar en vez de representar, insertándose así en el tejido social, en vez de limitarse a buscar inspiración en él) remite a valores transferibles a la sociedad. En tanto actividad humana basada en el comercio, el arte es a la vez el objeto y el sujeto de una ética: y lo es tanto más cuanto que, en contraposición a otras cosas, no tiene otra función que exponerse a ese comercio.

El arte es un estado de encuentro.

La estética relacional y el materialismo aleatorio

La estética relacional se inscribe en una tradición materialista. Ser materialista no significa limitarse a la superficialidad de los hechos, ni implica necesariamente esa forma de estrechez de miras que consiste en leer las obras en términos puramente económicos. La tradición filosófica sobre la que se apoya esta estética relacional fue definida de modo destacable por Louis Althusser, en uno de sus últimos textos, como un "materialismo del encuentro", o materialismo aleatorio. Este materialismo toma como punto de partida la contingencia del mundo, que no tiene ni origen ni sentido que le anteceda, ni tampoco una Razón que le asigne un objetivo. Así pues, la esencia de la Humanidad es puramente trans individual, hecha de los vínculos que unen a los individuos entre ellos en formas sociales que son siempre históricas (Marx: la esencia humana es el conjunto de relaciones sociales). No existe un "fin de la historia", ni un "fin del arte" puesto que la partida se sigue jugando, variando en función de los diferentes contextos, es decir, en función de los diferentes jugadores y del sistema que construyen o critican. Hubert Damisch veía en las teorías del "fin del arte" el resultado de una cargante confusión entre el "fin del juego" (game) y el "fin de la

partida” (play): lo que se anuncia es una nueva partida cuando el contexto social cambia radicalmente, sin que el sentido del juego mismo sea puesto en cuestión . Ese juego interhumano que constituye nuestro objeto (Duchamp: "El arte es un juego entre todos los hombres de todas las épocas") excede con mucho el marco de lo que se sigue denominando "arte" por comodidad: así, las "situaciones construidas" propuestas por la Internacional Situacionista pertenecen por entero a ese "juego", por mucho que Guy Debord les negara en última instancia todo carácter artístico, pretendiendo por el contrario la "superación del arte" mediante una revolución de la vida cotidiana. La estética relacional no constituye una teoría del arte, no implica un enunciado de origen y una finalidad, sino una teoría de la forma.

¿Qué entendemos por una forma? Una unidad coherente, una estructura (entidad autónoma de dependencias internas) que presenta las características de un mundo: la obra de arte no tiene la exclusividad en este respecto; no es más que un subconjunto de la totalidad de formas existentes. En la tradición filosófica materialista que inician Epicuro y Lucrecio, los átomos circulan paralelamente por el vacío siguiendo una trayectoria levemente diagonal. Si uno de esos átomos se desvía de su curso, "provoca un encuentro con el átomo vecino, y así sucesivamente en sucesivas carambolas hasta la creación de un mundo". Así nacen las formas, de la "desviación" y del encuentro aleatorio entre dos elementos hasta entonces paralelos. Para crear un mundo ese encuentro debe ser duradero: los elementos que lo constituyen deben unificarse en una forma, es decir, debe haber habido "aprehensión de unos elementos por otros, como se dice del espejo que “aprehende". "La forma se puede definir como un encuentro duradero". Encuentros duraderos, las líneas y los colores inscritos en la superficie de un cuadro de Delacroix, los objetos de desecho que se amontonan en los "cuadros Merz" de Schwitters, las performances de Chris Burden: más allá de su "puesta en papel" [mise en page] o de su "puesta en espacio" [mise en espace], estas composiciones se muestran como "duraderas" a partir del momento en que sus componentes forman un conjunto en el cual el sentido "se remite" [tient] al

momento de su nacimiento, suscitando "posibilidades de vida" nuevas. Toda obra es así el modelo de un mundo viable. Toda obra, incluso el proyecto más crítico y negador, pasa por ese estado de mundo viable, en la medida en que hace que se encuentren elementos hasta entonces separados, por ejemplo la muerte y los medios de comunicación en el trabajo de Andy Warhol. Deleuze y Guattari no decían otra cosa cuando definían la obra de arte como "un bloque de afectos y percepciones": el arte hace por mantener juntos momentos de subjetividad ligados a experiencias singulares, ya se trate de manzanas de Cezanne o de estructuras rayadas de Buren. La composición de ese conjunto, por la cual los átomos que se han encontrado llegan a constituir un mundo, debe juzgarse en relación con cada contexto histórico: aquello que el público informado de hoy entiende por "formar un conjunto" no es en absoluto lo mismo que imaginaba el del siglo pasado. Hoy día, el "nexo" puede ser menos evidente, puesto que nuestra experiencia visual se ha ido haciendo más compleja, enriquecida por un siglo de imágenes fotográficas primero y cinematográficas después (introduciendo el planosecuencia como nueva unidad dinámica), hasta el punto de permitirnos reconocer como "mundo" una colección de elementos dispersos (en una instalación, por ejemplo) que no dependen de ninguna materia unificadora, de ningún bronce. Otras tecnologías permitirán quizá reconocer tipos de "formasmundo" aún desconocidas: por ejemplo, la informática privilegia la noción de programa, que influye en la manera en que ciertos artistas conciben su trabajo. La obra de una artista adquiere así el estatuto de un conjunto de unidades reactivables por un observadormanipulador. Insistiré aquí, quiza innecesariamente, en la inestabilidad y diversidad del concepto de "forma", noción en la que se percibe el sentido de la famosa afirmación del fundador de la sociología, Emile Durkheim, al considerar los "hechos sociales" como "cosas". Puesto que la "cosa" artística se da quizá como un "hecho" o como conjunto de hechos que se producen en el tiempo o el espacio, sin que su unidad (que produce una forma, un mundo) sea puesta en cuestión. El marco se amplía; después del objeto aislado, puede ya abarcar toda la escena entera: la forma de la obra de Gordon MattaClark o de Dan Graham no se reduce a la de las "cosas" que estos artistas producen: no es el simple efecto secundario

de una composición, como podría entenderse desde una estética formalista, sino el principio activo de una trayectoria que se despliega a través de signos, objetos, formas, gestos. La forma de la obra contemporánea se extiende más allá de su forma material: es un elemento que establece conexiones, un principio de aglutinación dinámica. Una obra de arte es un punto sobre una línea.

La forma y la mirada del otro

Si como escribe Serge Daney, "toda forma es una cara que nos mira", ¿qué sucede con una "forma" en cuanto se ha sumergido en una dimensión dialógica? ¿En qué consistiría una forma que fuera esencialmente relacional? Nos parece interesante discutir esta cuestión tomando la formula de Daney como punto de referencia precisamente a causa de su ambivalencia: puesto que las formas nos miran, nos interpelan ¿cómo debemos nosotros interpelarlas a ellas?

Muy a menudo se define la forma como un "contorno" que se opone a un contenido. Pero la estética "modernista" habla de belleza formal refiriéndose a una especie de (con)fusión entre forma y fondo, a una adecuación ingeniosa de éste a aquella. Se juzga una obra a través de su forma plástica; la crítica más recurrente, en relación a las nuevas prácticas artísticas, suele consistir en negarles toda "eficacia formal" o en revelar sus carencias en la "resolución formal". Si observamos las prácticas artísticas contemporáneas, más que de "formas" habría que hablar de "formaciones" en oposición a un objeto cerrado sobre si mismo por medio de un estilo y una firma, el arte actual muestra que no hay forma más que en el encuentro, en la relación dinámica que conecta una proposición artística con otras formaciones artísticas o no.

No existen formas en la naturaleza, en el estado salvaje, puesto que es nuestra mirada la que las crea, recortándolas en la espesura de lo visible. Las formas se desarrollan unas a partir de otras. Aquello que antaño se consideraba "informe" ya no lo es hoy. Cuando la discusión estética evoluciona, el estatuto de

la forma también evoluciona con y a través de dicha discusión.

En las novelas de Witold Gombrowicz, se advierte cómo cada individuo genera su propia forma a través de su comportamiento, su manera de presentarse y dirigirse a los demás. La forma nace en esa zona de contacto donde el individuo se "debate" con el Otro, para imponerle aquello que considera su "ser". Nuestra “forma" para Gombrowicz, no es más que una propiedad relacional que nos liga a aquellos que nos reifican con su mirada, para retomar unos términos sartreanos. El individuo, cuando cree observarse objetivamente, no contempla a fin de cuentas más que el resultado de perpetuas transacciones con la subjetividad de los otros.

Habrá quienes sostengan que la forma artística puede escapar a esta fatalidad al estar mediatizada por una obra. Nosotros sostenemos, por el contrario, que la forma no toma su consistencia (y no adquiere una existencia real) hasta que pone en juego interacciones humanas; la forma de una obra de arte nace de una negociación con lo inteligible que con ella nos es dado para ser puesto en común. A través de la obra el artista establece un diálogo. La esencia de la práctica artística radicaría entonces en la invención de relaciones entre sujetos; cada obra de arte encarnaría la proposición de habitar un mundo en común, y el trabajo de cada artista , un haz de relaciones con el mundo que a su vez generaría otras relaciones, y así hasta el infinito.

Aquí nos encontramos en las antípodas de la versión autoritaria del arte que se descubre en los ensayos de Thierry de Duve'o para el que toda obra no es mas que “una suma de juicios" históricos y estéticos, enunciados por el artista en el acto de su realización. Pintar significaría inscribirse en la historia a través de opciones plásticas. Estamos ante una estética de fiscal, para la cual el artista se tiene que enfrentar al tribunal de la historia desde la autarquía de sus convicciones; una estética que rebaja las prácticas artísticas al nivel de una crítica histórica meramente procedimental: el “juicio" práctico así asestado, siendo cada vez perentorio y sin apelación posible, es la negación del diálogo que es lo único

que le otorga a la forma un estatuto productor, como el de un "encuentro". La intersubjetividad en el cuadro de una teoría "relacional" del arte no representa sólo el cuadro social de recepción del arte, que constituiría su "medio" su "campo" (Bourdieu), sino que deviene la esencia de las prácticas artísticas.

Es por efecto de esta invención de relaciones que la forma se convierte en "cara", como sugería Daney. Esta formula recuerda a la que le sirve de base al pensamiento de Emmanuel Levinas, para quien la cara representa el signo de la "interdicción ética". La cara, dice Levinas, es "aquello que me ordena atender al otro", "aquello que nos prohíbe matar". Toda relación intersubjetiva pasa por la forma de la cara, que simboliza la responsabilidad que nos incumbe en relación al otro: "el nexo con el otro no se traba más que como responsabilidad" escribe Levinas pero entonces ¿lo ético no tendría más horizonte que este humanismo que reduce la intersubjetividad a una especie de "interservilidad"? La imagen, metáfora de la cara según Daney, ¿no sería entonces capaz más que de generar interdicciones, prohibiciones, a través de su carga de responsabilidad? Cuando Daney explica que "toda forma es una cara que nos observa" no quiere decir sólo que resultamos responsables.

Para persuadirnos de esto, basta con volver a la significación profunda de la imagen en Daney: para él ésta es inmoral cuando nos coloca "allí donde no estamos, cuando ésta "toma el lugar de otra". No se trata sólo para Daney de una referencia a la estética BazinoRosselliniana postulando el "realismo ontológico" del arte cinematográfico, tal referencia si bien se encuentra en el origen del pensamiento de Daney, no lo agota en absoluto. Según él, la forma, en una imagen, no es más que la representación del deseo: producir una forma es inventar encuentros posibles; recibir una forma es inventar las condiciones para un intercambio, como se devuelve un servicio en una partida de tenis. Si se lleva el razonamiento de Daney un poco más lejos, la forma es la delegada del deseo en la imagen. La forma es el horizonte a partir del cual la imagen puede tener un sentido, señalando un mundo deseado, susceptible de ser discutido por el

espectador, siendo a partir de esta discusión que el deseo del espectador mismo puede aflorar. Este intercambio se resume en un binomio: alguien muestra alguna cosa a alguien, que a su vez la devuelve a su manera. La obra busca captar mi mirada, como el recién nacido "pide" la de su madre: Tivetan Todorov ha mostrado en La vida común, cómo “la esencia de la socialidad es la necesidad de reconocimiento, bien por delante de la competición o la violencia". Cuando un artista nos muestra algo, despliega una ética transitiva que sitúa su obra entre el "mírame" y el "mira eso". Los últimos escritos de Daney deploran el fin de la pareja conceptual "Mostrar/Ver" que representaba la esencia de una democracia de la imagen, a manos de otro par de conceptos, televisuales y autoritarios: “promover/recibir" , que han marcado el advenimiento de lo “visual". En el pensamiento de Daney, "toda forma es una cara que me mira" puesto que me llama a dialogar con ella. La forma es una dinámica que se inscribe a la vez, o alternativamente, en el tiempo o en el espacio. La forma no puede nacer más que del encuentro de dos planos de realidad: porque la homogeneidad no produce imágenes, sino "visualidades", es decir, información en bucles.

Hacia una política de las formas

Cohabitaciones- notas sobre algunas posibles extensiones de una estética relacional

Sistemas visuales

Antaño se debía elevar la mirada hacia el icono, que materializaba la presencia divina bajo la forma de una imagen.

En el Renacimiento, la invención de la perspectiva monocular centrista transformó al observador abstracto en individuo concreto; el lugar que le es asignado por el dispositivo pictórico lo aísla igualmente de los otros.

Evidentemente cada cual puede contemplar los frescos de Piero o de Uccello desde varios puntos de vista. Sin embargo, la perspectiva asigna un lugar simbólico a la mirada y otorga al observador su lugar en una socialidad simbólica.

El arte moderno modificó esa relación, permitiendo múltiples miradas simultáneas sobre el lienzo; pero ¿acaso no deberíamos hablar de importación, puesto que este modo de lectura existía, bajo diferentes formas, en Africa y Oriente?.

Rothko o Pollock inscribieron en su obra la necesidad de una "envoltura" visual, suponiéndose que el lienzo debía englobar, sumergir al observador en un "ambiente" cromático. Se han recordado a menudo las similitudes existentes entre el efecto "envolvente" del expresionismo abstracto y el que buscaban los pintores de ¡conos: en los dos casos es una humanidad abstracta la que se toma en consideración, y la que es arrojada toda ella dentro del espacio pictórico. En relación con ese espacio que envuelve al observador en un ambiente o en un entorno construido, Eric Troncy habla de un efecto "all around", opuesto al "all over" que no se aplica más que a superficies planas.

La imagen es un momento

Una representación no es más que un momento m de lo real: toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es la memoria de un tiempo x, tanto como el reflejo de un espacio y. ¿Está esta temporalidad paralizada, o por el contrario, es productora de potencialidades?. ¿Qué es una imagen que no contiene ningún devenir, ninguna "posibilidad de vida", sino una imagen muerta?

Lo que muestran los y las artistas

La realidad, es eso de lo que puedo hablar con una tercera persona. No se define como el producto de una negociación. Salir de la realidad es "de locos": uno

ve un conejo naranja sobre mi espalda, yo no lo veo; la discusión se vuelve entonces frágil, se retrae. Para volver a encontrar un espacio de negociación, yo debería hacer como si viera ese conejo naranja en mi espalda; la imaginación aparece como una prótesis que viene a fijarse sobre lo real para producir más intercambios entre los interlocutores. Por tanto el arte tiene por objetivo reducir lo mecánico que hay en nosotros: aspira a destruir todo acuerdo a priori sobre lo percibido.

De la misma manera, el sentido es el producto de una interacción entre el artista y el observador y no un hecho autoritario. Ahora bien, en el arte actual, yo debo, en tanto que observador, trabajar para producir sentido a partir de objetos que son cada vez más ligeros, inasibles, volátiles. Allí donde el decoro del lienzo ofrecía un marco y un formato, nos debemos conformar muy a menudo con fragmentos. Si no se experimenta nada, es porque no se ha trabajado bastante.

Los límites de la subjetividad individual

Lo que hay de apasionante en Guattari, es su voluntad de producir máquinas de subjetivización, de singularizar todas las situaciones, con el fin de combatir “la fábrica massmediática" a la que estamos sometidos y que funciona como un dispositivo de nivelación.

La ideología dominante quisiera que el artista estuviera solo, lo sueña solitario e irredentista: "siempre se escribe solo", "es preciso distanciarse del mundo", bla, bla, bla ... Este imaginario de Epinal confunde dos nociones distintas: el rechazo por parte del artista de las reglas comunitarias en vigor hoy, y el rechazo de lo colectivo. Si se debe rechazar todo comunitarismo impuesto, es para sustituirlo por redes relacionales inventadas.

Según Cooper, la locura no está "en" una persona, sino en el sistema de relaciones del que participa. No se vuelve "loco" uno solo, porque nunca se piensa

solo, salvo para postular que el mundo tiene un centro (Bataille). Nadie escribe, ni pinta, ni crea solo. Pero hay que hacer como si.

La ingeniería de la intersubjetividad

Los años 90 han visto la emergencia de inteligencias colectivas y del modo "red" en las producciones artísticas: La popularización de la red internet, así como las prácticas colectivistas en vigor en el mundo de la música techno, y más en general la industrialización creciente del ocio cultural, han producido un interés por una comprensión relacional de la exposición. Los artistas buscan interlocutores: puesto que el público parece una entidad bastante irreal, los artistas quieren incluir a ese interlocutor en el proceso mismo de producción. El sentido de la obra nace del movimiento que comunican los signos emitidos por el artista, pero también de la colaboración de los individuos en el espacio de la exposición. (Después de todo, como escribió Marx, la realidad no es más que el resultado transitorio de aquello que hacemos juntos).

¿Un arte sin efecto?

Estas prácticas artísticas relacionales han recibido reiteradamente la misma crítica: en la medida en que se limitan al espacio de las galerías y de los centros de arte, estarían en contradicción con ese deseo de sociabilidad que funda su sentido. Se les reprocha así el estar negando los conflictos sociales, las diferencias, la imposibilidad de comunicarse en un espacio social alienado, en provecho de una modelizacíón ilusoria y elitista, en tanto limitada al mundo del arte, de las formas de sociabilidad. Pero, ¿acaso se condenaba al Popart porque reprodujera los códigos de la alienación visual? ¿Se reprochaba al arte conceptual el perpetrar una visión angélica del sentido? Las cosas no son tan sencillas. La principal objeción que se le ha planteado al arte relacional es la de representar una forma edulcorada de crítica social.

Lo que tales críticas olvidan es que el contenido de estas proposiciones artísticas debe ser juzgado formalmente: en relación con la historia del arte, y teniendo en cuenta el valor político de las formas (lo que llamo "el criterio de coexistencia", a saber, la transposición a la experiencia vivida de los espacios construidos o representados por el artista, la proyección de lo simbólico en lo real). Sería absurdo juzgar el contenido social o político de una obra "relacional" ignorando pura y simplemente su valor estético, como harían aquellos que no ven en una exposición de Tiravanija o de Carsten Haller más que una pantomima falsamente utópica, y como lo pretendían antaño los defensores de un arte "comprometido" [engage], es decir propagandístico.

Es claro que estas prácticas no continúan la tradición de un "arte social" o sociológico: apuntan más bien a la construcción formal de espaciostiempos que no representarían la alienación, ni reconducirían en las formas la división del trabajo. La exposición es un intersticio, que se define en relación con la alienación que reina en el resto del mundo. Reproduce o desplaza quizá las formas de esa alienación, como en la exposición de Philippe Parreno Made on the 1 of May (1995), que consistía en una cadena de montaje de actividades de ocio. La exposición no niega pues las relaciones sociales en vigor, sino que las distorsiona y las proyecta en un espaciotiempo codificado por el sistema del arte y por el artista mismo. Se puede percibir, en una exposición de Tiravanija, por ejemplo, una forma de animación nafte, y deplorar la fragilidad y la artificiosidad del momento de convivencia que él propone: eso supondría, a mi entender, confundirse sobre el objeto de la práctica. Su objetivo no es la convivencia, sino el producto de esa convivencia, es decir, una forma compleja que articula una estructura formal, objetos puestos a disposición del visitante y la imagen efímera nacida del comportamiento colectivo. De alguna manera, el valor de uso de la convivencia se mezcla con su valor de exposición, en el seno de un proyecto plástico. No se trata de representar mundos angélicos, sino de producir las condiciones para su advenimiento.

El devenir político de las formas

No se trata de que nuestra época carezca de proyecto político, sino más bien de que parece hallarse a la espera de formas susceptibles de encarnarlo, de formas que permitan materializarlo. Puesto que la forma produce o modela el sentido, lo orienta y lo repercute en la vida cotidiana. La cultura revolucionaria ha creado o popularizado muchos tipos de sociabilidad: la asamblea (soviets, ágoras), la sentada, la manifestación y sus contingentes, la huelga y sus concreciones visuales (pancartas, octavillas, organización del espacio, etc.).

Nuestra época explora el dominio de la estasis: huelgas paralizantes, como la de diciembre de 1995, donde se organizan los tiempos de manera diferente, las free parties que duran varios días dilatando así la noción de sueño y vigilia; exposiciones visitables durante un día entero y reembaladas después de la inauguración, virus informáticos bloqueando miles de procesadores al mismo tiempo...Es en el gel de lo mecánico, en la "detención de la imagen" [arrét sur ímage], que nuestra época encuentra su eficacia política. El enemigo que debemos combatir prioritariamente se encarna en una forma social: es la generalización de las relaciones suministrador/cliente a todos los niveles de la vida humana, del trabajo al espacio que habitamos pasando por los contratos tácitos que determinan nuestra existencia privada.

La sociedad francesa está tanto más afectada cuanto que sufre de un doble bloqueo: las instituciones nacionales presentan un déficit democrático, y la economía mundial intenta imponerle modos de reificación que abarcan todos los aspectos de la existencia.

El relativo fracaso de mayo del 68 en Francia se lee en el endeble nivel de institucionalización de la libertad.

El fracaso global de la modernidad se descubre a través del devenir mercancía de las relaciones interpersonales, la miseria de las alternativas políticas y la desvalorización del trabajo en tanto valor noeconómico, al cual no corresponde ninguna valorización del tiempo libre.

La ideología glorifica la soledad del creador y se mofa de toda comunidad.

Su eficacia consiste en promover el aislamiento de los autores recubriéndolos de un infraproducto ensalzando su "originalidad", pero la ideología es invisible: su forma consiste en carecer de ella. La falsa multiplicidad es su mejor truco: se reduce cada día el abanico de posibilidades, mientras que proliferan los nombres que recubren esa realidad empobrecida.

Rehabilitar la experimentación

¿A quien se querría hacer creer que sería útil, y benéfico, volver a los valores estéticos basados en la tradición, el dominio de las técnicas, el respeto a las convenciones históricas? Si hay un dominio donde el azar no existe, es justo el de la creación artística: cuando se quiere matar la democracia, se empieza por amordazar la experimentación, y se acaba por acusar a la libertad de tener rabia.

Estética relacional y situaciones construidas

El concepto situacionista de "situación construida" pretende sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los ámbitos de lo cotidiano. Si el diagnóstico de Guy Debord sobre el proceso de producción espectacular nos parece implacable, la teoría situacionista no considera suficientemente el hecho de que si el espectáculo ataca prioritariamente a las formas de las relaciones humanas (es "una relación social entre personas, mediatizada por imágenes"), éste no podrá ser reflejado y combatido más que a

través de la producción de nuevos modos de relación entre las gentes.

Ahora bien, la noción de situación no implica necesariamente una coexistencia con mis prójimos: se pueden imaginar “situaciones construidas" de uso íntimo, es decir, que excluyan deliberadamente a los otros. La noción de “situación" reconduce la unidad de tiempo, de lugar y de acción, en un escenario que no implica forzosamente algún tipo de relación con el Otro. Por otra parte, la práctica artística sucede siempre en relación al otro, al tiempo que constituye una relación con el mundo. La situación construida no corresponde necesariamente a un mundo relacional, que se elabora a partir de una figura del intercambio. ¿Acaso es azaroso que Debord divida el tiempo espectacular en dos tipos: el "tiempo intercambiable" del trabajo ("acumulación infinita de intervalos equivalentes") y el "tiempo consumible" de las vacaciones, que imita los ciclos de la naturaleza, no siendo más que espectáculo "en un grado más intenso"? La noción de "tiempo intercambiable" se revela aquí puramente negativa: el elemento negativo no es el intercambio en sí, que es factor de vida y sociabilidad, sino las formas capitalistas del intercambio que Debord identifica, quiza erroneamente, con todo intercambio interhumano. Estas formas de intercambio nacen del "encuentro" entre la acumulación del capital (el empresario) y la fuerza de trabajo disponible (el obrero), bajo la forma de un contrato. No representan el intercambio en términos absolutos, sino una forma histórica de producción (el capitalismo): el tiempo de trabajo es, por tanto, menos un "tiempo intercambiable en sentido fuerte, que un tiempo comprable bajo la forma de un salario. La obra que forma un “mundo relacional”, un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en la medida de lo posible, con el mundo del arte.

a.f.r.i.k.a. gruppe
SONJA BRÜNZELS

Gelobnix y horror vacui dos ejercicios tácticos para repensar el espacio público

Desde los 80, las autoridades locales alemanas están muy ocupadas reformando los espacios públicos para adaptarlos a las necesidades de las industrias de servicios y consumo... Los bancos (de sentarse) van desapareciendo para ponerles más difíciles las cosas a las personas sin hogar u otras indeseables que paran por los centros de las ciudades, lugares éstos que se van transformando cada vez más en centros comerciales: los espacios de relación y comunicación tienen una peligrosa tendencia a convertirse en parques temáticos y caros museos.

La policía de proximidad patrulla las calles para asegurarse que nadie interfiera en las compras: a vendedores y músicos callejeros, a quienes mendigan y se buscan la vida se les expulsa y se espera de la gente que colabore para mantener el centro comercial limpio y aseadete.

horror vacui

Verano de 1998. Un soleado día en una zona peatonal. La gente esta a la caza de las últimas rebajas, aún hay paseantes ociosos y algún exótico punk que ha elegido el centro de la ciudad como lugar de veraneo. Se oye la música de una banda "indie" que aún no han echado. Hay incluso algún que otro "sin hogar" mendigando calderilla.

Allí mismo, de repente, aparece un obstáculo, una gran área vacía ha sido cercada con cinta plástica roja y blanca, señalizada como área de prueba y

vigilada por diez hombres y mujeres. Llevan boinas negras y chaquetillas verdes con letreros de Seguridad impresos en ellas. Se les identifica rápidamente como miembros de alguna de las múltiples empresas de seguridad privadas. Al parecer, niegan el acceso al área acotada a todo aquel transeúnte que no muestre un permiso. Para contar con el permiso hay que llenar un cuestionario que se reparte en unos mostradores muy aparentes situados a ambos extremos del área vallada. Los cuestionarios muestran el logo de un grupo de investigación denominado Futuro con seguridad. Algunos ayudantes que visten camisetas blancas con el mismo logo distribuyen unos folletos de información en los que se explica el proyecto. Tras los mostradores, los representantes de Futuro con seguridad se muestran encantadores y dispuestos a ofrecer más información y ayuda. Explican a todo el mundo que la finalidad del cercado y los cuestionarios es recabar información sobre el tipo de transeúntes y usuarios de esa plaza, así como comprobar si ésta resulta ser un espacio fácilmente controlable. Los investigadores, al parecer, han sido contratados por la firma Biehle [una especie de corte inglés local], que está interesada en comprar la plaza. El resultado de los cuestionarios será usado para tomar una decisión en este sentido. Dichos cuestionarios preguntan la edad, el sexo, los propósitos del visitante, su lugar de residencia habitual, el medio de pago utilizado en sus compras y su opinión sobre la posible privatización de la plaza del pueblo.

Tras haber rellenado el formulario, la gente recibe una tarjeta que reza "Bienvenido al área de prueba", o bien "Lo lamentamos, no podemos admitirle". Nadie sospecha que las tarjetas se distribuyen con total arbitrariedad. Por supuesto, ambas mantienen la identidad corporativa del conjunto con su logo y su tipografía formal. Sólo en un apartadito del reverso se revela la explicación "real" del proyecto: una crítica de la creciente privatización del espacio público.

Un par de policías también reales abandonan el lugar de la acción algo confundidos y sin molestar gran cosa una vez se les ha dicho que se trata de una acción artística y en absoluto un acto político no autorizado.

¿Era esto arte político?, ¿acaso arte público "de nuevo género"? ¿O activismo político tradicional instrumentalizando el arte sólo como camuflaje?

Karin, del grupo 01, responsable de la acción, no está demasiado interesada en definiciones, aunque tiene claro desde luego que Horror vacui no se planteaba como una legitimación del Arte (con mayúsculas). Al grupo le preocupaba mucho más, por supuesto, distribuir el máximo número de folletos sobre la privatización de los espacios públicos: "La gente se siente atraída por las imágenes". Obviamente, enfatiza que la acción es inseparable de una consideración "artística" del modo de hacer las cosas: un cuidado por las imágenes y las historias, tal y como la acción se desarrollaba; la agilidad para dejar que las asociaciones de ideas circulen y cierta pulcritud en el acabado y la credibilidad de la acción: "Cualquiera que haya trabajado con arte sabe una cosa: necesitas una imagen o una historia".

En años recientes, este tipo de articulación política se ha hecho más y más popular entre los activistas de izquierda. Basándose en historias y prácticas procedentes de la Internacional Situacionista en Francia, de los Yippies en EEUU, de los Indiani Metropolitani italianos, o de los Provos holandeses y la Spassguerrilla alemana, por nombrar sólo unas pocas fuentes, un tipo de comunicación política creativa está siendo reinventada. El cabreo, el análisis y el gustazo de jugar con signos y símbolos, se mezclan y se convierten en parte de la esfera pública. Mark Dery en los EE.UU. le ha llamado "culture jamming": atasco u obstrucción cultural; nosotros preferimos "guerrilla de la comunicación, puesto que nuestra práctica ha estado mucho más relacionada con reflexiones sobre teoría de la comunicación: nos dimos cuenta de que muy a menudo los mejores argumentos pueden ser inútiles si nadie los quiere escuchar. De modo que en vez de obsesionarnos con el mensaje, empezamos a pensar modos de distorsionar los "canales" y las modalidades de comunicación.

Por otra parte, era fácil advertir que las estrategias más duras de la izquierda radical, como la rotura de escaparates, "allanamiento" de McDonalds, interrupción de un transporte de residuos nucleares o de un encuentro de neofascistas, habían sido integradas como el "negativo" de la violencia del Estado: los roles han quedado repartidos, saben cómo tratarnos e incluso nos necesitan para proporcionar un contrapeso simbólico de la extrema derecha y justificar nuevas leyes contra la "violencia".

No pretendemos simplificar un debate que sabemos complejo, de hecho esta misma imagen de "peligrosos perturbadores" puede ser un elemento útil en el rediseño temporal de espacios públicos. jugando con los discursos y las representaciones del poder, en vez de darse cabezazos contra ellas, los eventuales "rediseñadores" pueden desviar la fuerza de los despliegues y espectáculos del poder para sus propios fines. Así sucedió en:

Gelobnix, una intervención antimilitarista

En octubre de 1999, el año en que la OTAN bombardeó Kosovo y Serbia, el ejército alemán celebró un juramento público de jóvenes reclutas en la Schlossplatz de Stuttgart. Los desfiles militares son un tanto impopulares en Alemania desde la II Guerra Mundial, así que han inventado esto de los juramentos públicos como una especie de sustituto, presentando al soldado como "ciudadano en uniforme". Por cierto, que la última vez que intentaron una de estas juras de bandera en Stuttgart, allá por los 80, todo acabó en disturbios masivos. Ahora, casi 20 años después, debieron pensar que valía la pena intentarlo de nuevo. Por supuesto que inmediatamente se generó una red de antifascistas locales y pacifistas a quienes no gustó nada la idea. Lo que las autoridades no imaginaron fue el modo en que la oposición decidió organizarse.

Para empezar, las charlas y debates sobre antimilitarismo que se organizaron en diversos locales de la ciudad se anunciaban en un folleto que

usaba el logo oficial de la ciudad, como si el ayuntamiento colaborase con la organización de las protestas...

Enseguida se distribuyó otro material de información también usando la imagen corporativa de la ciudad e incluyendo iconos increíbles como la “cruz de hierro", de una manera creíble, integrada con el estilo familiar de la publicidad oficial. Estos nuevos folletos se titulaban "Piensa localmente, actúa globalmente", tergiversando el famoso lema y aludiendo a las cada vez más globales intervenciones del ejército alemán; incluían declaraciones del alcalde manejando un refrito de lugares comunes y verdades indiscutibles de esos agitados días del bombardeo de Kosovo: "Asumir nuestras responsabilidades... desafíos a la estabilidad mundial.. defender los valores de la civilización... arrimar el hombro". El folleto anunciaba su propia serie de eventos paralelos a la jura: la Cruz Roja ofrecía la posibilidad de donaciones personalizadas de sangre (usted podía elegir a qué soldado en concreto donaba su sangre). Un célebre deportista olímpico local recordaba a los ciudadanos su obligación de estar en forma e invitaba a vecinos y soldados a salir a hacer footing juntos. El diputado de los Verdes presidiría una mesa redonda con pilotos de guerra que explicarían por qué los ataques a objetivos civiles, como medio de evitar enfrentamientos con las fuerzas armadas enemigas, eran una lección moral ineludible en la historia alemana. La compañía de transporte público anunciaba viajes gratuitos para los vecinos que acudieran a la jura, y finalmente se proporcionaba un número de teléfono disponible las veinticuatro horas para reservar asientos.

Por supuesto que todos los agentes citados en este "programa de actividades" se enteraron a través de los jocosos comentarios de la prensa. Todos, excepto el concejal de seguridad y orden público, cuyo teléfono habíamos confundido con el de reserva de asientos: no dejaría de sonar en unos días.

Por aquel entonces, todo el mundo comentaba lo que podía pasar el día de la jura. Los aficionados al rock esperaban un concierto que se había anunciado

también como parte de los actos para la tarde de ese mismo día, de nuevo bajo la identidad del ayuntamiento de Stuttgart. Para asegurarnos de que la policía estuviera al tanto preparamos algunas paginas web especiales para la protesta, proporcionando instrucciones y consejos para el perfecto alborotador (estudio de las curvas parabólicas en el lanzamiento de huevos, etc.) e invitando a los anarquistas de todas partes a invadir Stuttgart ese día y arrasar con todo. El escenario estaba listo: la policía y el ayuntamiento se esperaban graves disturbios, la prensa había empezado a cuestionar este tipo de actos de representación pública del poder militar. Los grupos de activistas esperaban encontrarse un despliegue policial que les diera suficiente juego...

Y así fue. Los soldados se alinearon y fueron inmediatamente rodeados por tres círculos de policías antidisturbios que les protegían. La gente que había salido de compras o quienes circulaban en sus automóviles por los alrededores eran sistemáticamente registrados ("¿Lleva usted algún articulo peligroso en bolso?), provocando atascos de tráfico. Más tarde, los periódicos comentarían este aspecto: ¿tiene sentido demostrar la integración de los militares en la sociedad si cada vez que se intenta escenificar tal integración es necesario proteger a los soldados de los ciudadanos tan exageradamente? Los esperados batallones de alborotadores, sin embargo, no aparecían por ninguna parte. En su lugar, alguna gente vestida con limpios y blancos trajes antivirus y mascarillas blancas empezaron a levantar una especie de cerca blanca que rodeaba a la policía que a su vez rodeaba a los militares; la cerca tenía la altura de un cuerpo humano: en contraste con el césped sobre el que se alienaban militares y policías, destacaba como una especie de dispositivo higiénico.

Algunos folletos informaban del sentido de la cerca: un aviso oficial del Departamento de Sanidad aseguraba: "La violencia es contagiosa". Esta vez, el estilo del folleto era totalmente el de los clásicos avisos sanitarios, con sus secciones de preguntas, sus iconos de peligro, etc. Se señalaban algunos de los síntomas (consumo extensivo de programas violentos de televisión y de alcohol,

necesidad exagerada de seguridad, formación patológica de grupos a través del uso de uniformes). La Asociación para un Stuttgart limpio y seguro invitaba a la gente a construir un muro de seguridad que evitara la invasión de la ciudad por parte del virus.

Durante los siguientes días continuó la discusión pública sobre las representaciones del poder militar. Esta vez, no se perdió el tiempo en condenas a los alborotadores violentos. Los periodistas y lectores tuvieron que ceñirse a cuestionar el uso del espacio público por parte del ejército, intercambiándose argumentos que iban desde las retóricas sobre la responsabilidad y la seguridad hasta preocupaciones más tangibles en torno a quién puede usar el espacio público y cómo.

Usos tácticos y estratégicos del espacio público

La esfera pública es un espacio de negociaciones, lleno de espectáculos contradictorios, signos y símbolos nunca fijos y siempre determinados por relaciones sociales y de poder. El proceso de privatización del espacio público es un proceso estratégico, en el sentido estipulado por Michel de Certeau. Desde las sedes del poder, las autoridades trabajan junto con arquitectos, diseñadores, representantes de empresas y artistas para reformar los centros de las ciudades de acuerdo con las demandas de una economía simbólica que satisfaga las necesidades de potenciales inversores y clientes. Este proceso genera una arquitectura globalizada de cadenas de restaurantes y tiendas de moda, multicines, museos, esculturas y centros comerciales, que promete entretenimiento y acceso a los placeres del consumo sin perturbación ni interferencia alguna por parte de los siempre amenazantes desniveles sociales. Para hacer esta promesa creíble, los centros de las ciudades deben ser sitios "seguros". Como disciplina estratégica, el urbanismo desarrollista tiene muchas maneras de cumplir con estas necesidades.

Los bancos, prototipo del lugar de encuentro que no genera plusvalías, son reemplazados por asientos individuales o por grandes maceteros, mucho más decorativos. Las áreas de acceso a los edificios representativos (instituciones, centros comerciales, bancos) son diseñadas de un modo intimidatorio a base de mármoles, vidrio y acero, de tal manera que disuaden de sentarse en los escalones y mucho menos juntarse allí con los amigos. Si la barrera estética no funciona y acaba colándose gente sin hogar, migrantes, jóvenes marginales o cualquiera que distorsione la imagen limpia y rica del lugar, siempre se puede recurrir a la policía o los vigilantes privados.

Aún así, el espacio público no se determina en su totalidad por las estrategias del poder. También puede ser conformado por los sentimientos y deseos de la gente común, los usuarios de la ciudad. En campañas electorales, juras de bandera, rebajas de verano, manifestaciones contra el racismo o festivales anuales del vino o la cerveza, la gente incorpora y desarrolla maneras de usar el espacio diferentes de las previstas y planificadas. Eso es lo que de Certeau llama tácticas.

El nuevo, y caro, pavimento de una zona peatonal se convierte en pista para monopatines, las limpias paredes de un edificio rehabilitado aparecen como lienzo ideal para los graffiti, los cajeros automáticos cubiertos son sitios buenos para fiestas. Todas estas tácticas no aparecen de la nada. Siempre se encuentra un material de base proporcionado por la economía simbólica del enemigo. Los usuarios e inventores de estas "zonas temporalmente autónomas" nunca confían en conservarlas por mucho tiempo, no están en una posición que les permita definir el espacio permanentemente.

Quienes planearon Horror vacui crearon una situación. Condensaron diversos signos y símbolos que denotaban privatización y control: vigilantes privados con sus uniformes paramilitares y su gestualidad imperativa, líneas de demarcación correctamente trazadas en plástico rojo y blanco reforzando una

estética de autoridad y legalidad, el equipado y correcto personal de la empresa de servicios atendiendo las preguntas de la gente y dándoles instrucciones, la autoridad de la academia combinada con la eficiencia de la investigación de mercados. Este conjunto se completó con algunos rasgos locales como el recurso a la firma Biehle, la especie de pequeño corte inglés local, creíblemente comprometido con el mantenimiento de "un lugar seguro y limpio para el futuro". Para su propia sorpresa, 01 habló tan rebién el lenguaje del poder que la policía no se atrevió a interferir su despliegue. 01 había acertado en el corazón de la gramática cultural del control urbano. Paradójicamente la efectividad de las tácticas aumenta en proporción directa a la virulencia con la que las representaciones del poder se manifiestan. Cuanto más se desarrollan los dispositivos de normalidad, más vulnerables se muestran a nuestros viciosos dispositivos de tergiversación.

Gelobnix redefinía un espectáculo del poder. La policía, los soldados, los usuarios de la ciudad y los activistas formaban todos parte de la coreografía de esa especie de happening, los límites entre actores y espectadores quedaban bastante difuminados, por lo demás. Uno de los agentes de policía dio con una pista correcta: "¿Qué es esto? ¿un carnaval o qué?. Desde bastante antes del día de la jura, las expectativas de los diferentes grupos de gente, de la Administración pública y la policía a los activistas, fueron trabajadas usando los lenguajes y medios oportunos. El recuerdo de los graves disturbios en la anterior jura, hacía veinte años, pudo ser explotado para crear una difusa y ambigua mezcla de emociones y expectativas que formaron la atmósfera de la acción.

El fantástico escenario de una gran cantidad de hombres uniformados y alineados frente a las banderas nacionales y un castillo del siglo pasado, fue algo que el poder proporcionó: no tuvimos que pedírselo. Sabíamos por experiencia que la policía cerraría el espacio, con lo cual lo mejor que podíamos hacer era ayudarles: sabíamos que necesitábamos una imagen suficientemente fuerte para tergiversar el sentido de ese encierro policial. La imagen vino con el color blanco,

para variar del habitual negro anarquista y como hermoso contraste con el verde del césped y los uniformes. Por supuesto, el color blanco desataba toda una serie de asociaciones: limpieza, hospitales, gérmenes... habíamos inventado el violento virus BW (el ejército alemán). El concepto hegemónico de la "violencia", tan a menudo usado contra los activistas, resultaba ahora devuelto al propio Estado. La cerca de seguridad blanca jugaba de paso también con los miedorros y el discurso racista sobre el peligro de ser invadidos por peligros incontrolables: virus, extranjeros, microbios diversos.

Ni Horror vacui ni Gelobnix pretendían instaurar ningún cambio permanente o estratégico en la arquitectura de los espacios urbanos que rediseñaron por unas horas. Sin embargo, estas intervenciones podrían ser parte del desarrollo de una "articulación de las tácticas".

Llevar las tácticas más lejos

Las tácticas de los comportamientos cotidianos expresan deseos diferentes de los incluidos en los planes estratégicos de los poderos, en ese sentido, pueden cobrar un carácter subversivo. Sin embargo, no siempre funcionan del mismo modo en tanto que intervenciones políticas. Los patinadores se sienten atraídos por el pavimento nuevo y liso, están interesados por sus cualidades "técnicas" y no les importa gran cosa su función simbólica como significante de un consumo urbano de lujo, aunque de hecho ese no importarles gran cosa, ese descreimiento, supone un cuestionamiento, susceptible de articularse, de lo que (el consumo urbano de lujo), a su vez, se presenta con pretensiones de ser "lo más natural" y lo lógico.

Horror vacui y Gelobnix constituían intervenciones tácticas en tanto en cuanto tergiversaban material procedente del discurso dominante. Sin embargo, iban algo más allá de algunas de las prácticas cotidianas descritas por De Certeau en tanto que ambas intervenciones, a diferencia de la de los patinadores, ya

estaban políticamente articuladas. Horror vacui era parte de una campaña nacional tramada por grupos políticos y de artistas contra los procesos de privatización, exclusión y contra la obsesión generalizada con la seguridad ciudadana; Gelobnix se insertaba dentro de todo un cuestionamiento del papel del ejército alemán en el año de la primera agresión de la OTAN fuera de sus fronteras. Ambas intervenciones estaban situadas dentro de un discurso político más amplio articulado por movimientos sociales, en el que demandas estratégicas como "parar los bombardeos" o "libre acceso a los centros de las ciudades" fueron formuladas. No por ello quedaron las intervenciones confinadas al espacio propio de lo político tal y como ha venido siendo demarcado por los partidos y las instituciones representativas: manifestaciones, puestos de información, reuniones pesadísimas y un cierto regusto por la moralina. Por otra parte, aunque los happenings cuentan con una larga tradición como articulaciones artísticas, no podían tampoco ser tratados como contribuciones artísticas positivas a la economía simbólica. Llevar las tácticas más lejos, contextualizar las cuestiones políticas en modos poco usuales y rechazar cualquier pretensión de definiciones exhaustivas puede ayudar a ampliar el campo de lo político. Las tergiversaciones, los happenings e intervenciones similares pueden insertar lo político y lo artístico en la vida cotidiana, tanto más si los organizadores toman en consideración su propia experiencia sobre el espacio público y su conocimiento sobre el contexto local.

SÍ vas de compras a las rebajas de verano no te gusta que la policía registre tus bolsas. Esto irritó a mucha gente el día de la jura, enturbiando una imagen positiva de la policía que parece que siempre debería reservar sus suspicacias y sus controles para los "otros". Ese conocimiento del contexto local ha de funcionar recurriendo a los gustos y las frustraciones locales, a los secretos deseos subversivos de la gente. Por ejemplo, bastantes ciudadanos decidieron usar el billete gratuito para el transporte público que venía en los folletos tergiversados, pese a que, finalmente, era bastante evidente que se trataba de un billete falso. Ese mismo folleto fue comentado jocosamente por los periódicos locales: indicio

de que había encontrado interés local. Y sólo si una intervención funciona localmente puede ser relevante en un contexto más amplio.

Por lo que hemos visto, el centrarnos en imágenes y formas juguetonas crea nuevas alianzas entre los organizadores. No es necesario estar de acuerdo sobre cada detalle del análisis político, las preparaciones pueden incluir a más gente. Usando imágenes, música, cuerpos y acciones, los y las activistas están redescubriendo los placeres de las experiencias estéticas como parte constitutiva del discurso y la práctica políticas. Los campos del arte y el activismo están empezando a mezclarse y eso puede dar pie a un nuevo espacio de articulación política.

Un sistema para el cambio

@TMARK

Introducción

Durante unos cinco años, desde @TMark hemos financiado actos de sabotaje con propósitos estéticos o activistas, que por diversas razones no se prestaban a una participación amplia. Hemos tenido bastante éxito en nuestro trabajo y generado diecisiete actuaciones de sabotaje, actuaciones lúcidas a nuestro entender, pero quizá eso no sea suficiente. Lo cierto es que ha ido creciendo la demanda de nuestra ayuda para la financiación de proyectos de sabotajes. Es por eso que nos hemos planteado hacer nuestro sistema más accesible al público en general, para así ampliar el número de personas que contribuyan a aportar ideas y financiación, y participen en el trabajo de realizar los sabotajes. Para ello, hemos dispuesto una suerte de interfaz que medie entre nuestro trabajo y el público. También para poder mostrar el alcance y miras de nuestra tarea, hemos decidido permitir a quienes participaron en algunos de nuestros proyectos previos comentarlos públicamente, si así lo desean. Hemos indicado a la gente que trabajó en estos proyectos que eran libres de hacer referencia a las fuentes de su financiación, así como, a aspectos particulares de su trabajo, aunque sin entrar en demasiados detalles sobre nuestra organización. Por nuestra parte no revelaremos ningún nombre: nos limitaremos a confirmar o desmentir la veracidad de la información aportada por aquellos trabajadores o donantes que decidan hacer público su papel en los proyectos realizados.

Descripción del núcleo duro de @TMark

@TMark es un sistema de trabajadores, ideas y dinero cuya función es

apoyar el sabotaje inteligente de materiales producidos y distribuidos masivamente. Los proyectos que el sistema de @TMark ayuda a financiar tienen objetivos cercanos al activismo y tienden a ser, digámoslo así, relativamente benignos, en tanto que nunca causan daños físicos a nadie ni pretenden dañar irreversiblemente un producto o los beneficios de una compañía. Obviamente esto es así no porque creamos que los productos comerciales o los beneficios empresariales sean buenos de por sí, sino porque @TMark sólo tiene posibilidades de sobrevivir en medio del vigilante celo de los defensores del mercado libérrimo en América si no se percibe, así de buenas a primeras, que pretendemos destruir todo el tinglado.

Por lo tanto, @TMark es una cosa así como entre casamentero y oficina bancaria, ayudando a que grupos o individuos encuentren financiación para sus proyectos de sabotaje. @TMark exhibe públicamente un listado de ideas y proyectos de sabotaje; la red de donantes envía dinero para financiar los trabajos; @TMark retiene el dinero hasta que el proyecto se completa, momento en que se le entrega al saboteador, quien puede entonces usarlo para buscar un nuevo trabajo, pagar abogados o irse de vacaciones. Si el proyecto no se cumple, la financiación se devuelve a los donantes.

Por lo tanto, las claves para los proyectos de @TMark son: la idea, el producto, el trabajador y el mecenas. El propósito de @TMark es unir estas cuatro claves en proyectos concretos. Hasta hace poco, antes de plantearnos, como decíamos, el problema de nuestra mayor visibilidad, el corazón del sistema de @TMark estaba en una base de datos alojada en un servidor anónimo al cual los usuarios podían acceder también desde el anonimato. Siempre que los cuatro elementos de un proyecto se reunían, no importaba el orden, el proyecto se echaba adelante. Vayan como ejemplos tres proyectos de @TMark:

1. Un músico que trabajaba en una discográfica, remezclando canciones para su exportación a Japón, propuso alterar títulos y letras de modo que quedase

claro el carácter enlatado y masivo de dicha música. Dos personas aportaron financiación: la primera ofreció una cantidad por diez alteraciones sustanciales; la otra, una serie de cantidades en función de las intervenciones producidas. El músico trabajó mucho y bien, reunió una buena cantidad de lana y ni siquiera le despidieron.

2. Un grupo de veteranos de guerra opuestos a los juguetes bélicos y demás, propusieron dar el cambiazo en las voces de Barbie y de Gi Joe [su novio de juguete: una especie de madelman, pero a lo gringo, o sea de mandíbula más cuadrada, más cachas y más matón], de modo que cuando se comprase uno de estos muñecos, el comprador se encontrase con el intercambio inesperado de roles: Barbies afirmando haber nacido para matar y Rambos deseosos de ser madres de familia numerosa. También ofrecieron un dinero a los trabajadores que pudieran ayudar a llevar a cabo el proyecto. Varios grupos de trabajadores de la empresa que fabrica Barbies y Joes se interesaron, pero la cosa estaba difícil de coordinar. Y ahí fue cuando surgió el grupo que, asumiendo la identidad del Frente para la Liberación de las Barbies [Barbie Libertion Front], se ofreció para comprar, intervenir y devolver clandestinamente a las tiendas varios cientos de muñecos y muñecas. El grupo de veteranos estuvo de acuerdo con el modo de realizar el proyecto y también financió un vídeo sobre el trabajo que circuló ampliamente por universidades y medios de comunicación .

3. Un stripper [un señor que se gana la vida haciendo estriptises] al que gustaban mucho los videojuegos tuvo la feliz idea de incluir escenas homoeróticas en alguno de los típicos videojuegos rambescos llenos de matones y chicas cañón. Un programador sin empleo se ofreció para infiltrarse en una compañía de juegos, Maxis, Inc.; un tendero de videojuegos con carácter de activista ferviente ofreció la financiación y, cuando por fin se tuvieron todos los elementos (al final fue un programador que ya trabajaba en la compañía quien se hizo cargo del sabotaje), se llevó a cabo el proyecto, incluyendo en el juego a unos hombrecitos en traje de baño que aparecían en cualquier esquina y expresaban su mutuo

afecto dándose unos besos de tornillo tamaño natural que sin duda lograban descentrar al mismísimo rambo en pleno tiroteo. A Maxis Inc., vaya usted a saber por qué, no le hizo mucha gracia el asunto, máxime porque, cuando lo descubrieron, ya se habían mandado algunos miles de copias del juego a todas partes. La empresa despidió al programador que cobró el dinero ofrecido por @TMark y se quedó tranquilo como unas pascuas. El resultado se publicitó en los medios abundantemente.

Descripción de nuestro interfaz habitual

En definitiva, como decíamos, decidimos poner nuestro sistema más al alcance de todo el mundo, pasándonos al email como medio de coordinar la afluencia de aportaciones financieras, trabajadores e ideas; también nos hemos instalado en la web de una forma más accesible.

Mantenemos en nuestra página web un listado de proyectos, indicando la idea correspondiente y la manera de financiarla. Hay una diferencia con respecto al procedimiento anterior: el espacio que en la lista indica al trabajador que ejecuta el proyecto, así como el del producto intervenido, sólo se completará una vez se haya finalizado el trabajo. A causa de este cambio, puede suceder, al contrario que hasta ahora, que varios competidores logren el Premio a la vez, aunque de momento, y mientras no avisemos, seguirá siendo el primero en cumplir con el proyecto (con el sabotaje) el que se lleve la pasta.

En la medida en que ahora nos dirigimos a un público muy amplio, puede que sea preciso subrayar algo que, no obstante, es obvio: te pueden pillar. Si te pillan, puede suceder, desde luego, que pierdas el trabajo desde el cual planeabas hacer el sabotaje, puesto que casi todos los proyectos implican flagrantes violaciones de las normas de la empresa. Pero eso es lo máximo que te puede pasar: ninguno de los proyectos que sugerimos pueden ser castigados con cosas

como la cárcel. Hay mucha gente para la cual perder un trabajo no es ningún drama, especialmente si se trabaja con contratos muy cortos; mucha gente tiene ganas de marcha y de cambiar de vida. Participar en un proyecto de ®TMark puede suponer que te puedas tomar ese mes de vacaciones que venías necesitando o que te dediques una temporada a reciclarte o que dejes un trabajo de una manera que será recordada durante tiempo (eso está garantizado) y que, aporta algo positivo al resto de la gente. Por el contrario, a aquellas personas para las cuales la pérdida del trabajo pudiera suponer un grave contratiempo, quizá haya que decirles que apreciamos su coraje, pero que no podemos hacer más de lo que ofrecemos, así que quizá esta no sea el tajo que les convenga más.

Ideas y objetivos

¿Por qué llevamos adelante todo esto, que más de uno considerará una especie de ETT diabólica?

Invirtamos la imagen: a escala local y en la medida en que @TMark ayuda a personas que quieren cambiar de carrera, paga vacaciones, etc., resulta que somos una especie de arca hecha de @ y TM (o sea, un arca construida a base de beneficios que sacamos de las costillas de las corporaciones). Somos un arca para que parte de la Humanidad flote en medio del diluvio de las @ y las TM, un intento de dar a nuestros pensamientos y deseos un vehículo que los haga visibles y plenos de sentido en el, a menudo demasiado mecánico, mundo que nos rodea. Somos un intento por hacer más habitable el medio en que vivimos, para tener más relación con nuestro entorno y, en general, hacerlo más humano.

¿Somos por eso comunistas? No somos comunistas ni ninguna otra cosa. Acaso sólo somos idealistas de la variedad "amplias miras". Al igual que los comunistas, sin embargo, no creemos que nuestro sistema sea un logro perenne. Si la cosa va por buen camino, tendrá que ceder pronto su sitio a otras cosas

diferentes. Explicaremos a continuación cómo y por qué.

En el mundo capitalista, nuestra desaparición posiblemente suceda bajo la forma de la cooptación. Puesto que es del todo imposible controlar el sabotaje a las empresas, la única solución que tiene el mercado es aceptar dicho sabotaje. Y el mercado como un virus o un cuerpo respondiendo a un virus, tendrá que mutar para adecuarse a lo irreversible (en los ensueños @TMarkianos, lo irreversible es una mayor conciencia social yin, una apuesta por la belleza). El mercado tendrá que responder estética y filosóficamente a los impulsos artísticos de la gente. Más en concreto, es posible que la cooptación ocurra de modo que las empresas intenten adelantarse al sabotaje, de modo que si el sabotaje ocurre, no suponga mala imagen para la casa. En este sentido, quizá se opte por hacer productos con tantos fallos y chapuzas que los esfuerzos de los activistas resulten inadvertidos. El desafío para nosotros sería entonces provocar aún mayores, más visibles y más drásticos cambios en los productos comerciales.

También es muy posible que el sistema se estabilice. Las empresas, para evitar ser atacadas, orientarán sus productos y sus políticas de modo más cuidadoso. Más que intentar sofocar los intentos de los activistas por difundir sus mensajes, lo cual sin duda les resultaría un acicate, las corporaciones intentarán apaciguar los impulsos activistas de los trabajadores dejando rienda suelta a su conciencia y a sus intervenciones; también es muy posible que las empresas se preocupen tanto porque sus trabajadores lleven una vida agradable, que los pocos miles de dólares que @TMark (o sus sucesores) puedan ofrecer, acaben por no ser de ninguna importancia para el trabajador.

Si esto acaba ocurriendo, surgirá una nueva simbiosis y todas las empresas tendrán sus departamentos de filosofía y estética.

En nuestros sueños, una vez que @TMark haya sido cooptado y haya desaparecido, el mundo será un lugar más agradable para vivir.

Del flamenco como arte modal

RAFAEL JIMÉNEZ “FALO"

cantaor flamenco entrevistado por Jordi Claramonte

Jordi: ¿Cómo definiríamos un palo flamenco como estructura musical y modal?

Falo: Yo diría que los palos flamencos son estados de ánimo básicos y de hecho se llaman con nombres claros al respecto: soleá, alegría... o piensa en las mineras, en su compleja relación con el mundo del trabajo; o la siguiriya... la seguidilla o plañidera que también tiene una relación muy fuerte con eso que podríamos llamar estados de ánimo. Por supuesto, musicalmente cada uno está en armonía con el estado de ánimo correspondiente. Si hablamos de la soleá, encontramos que está en escala frigia, los tonos menores toman un carácter mayor, triste, melancólico, y genera armónicamente mucha facilidad hacia esa familia de sentimientos de la melancolía. Rítmicamente lleva un punto continuo pero pausado... de hecho parecería ideal para ser cantada mientras uno camina, al ritmo mismo de ese andar solo por el campo [cantando y llevando el compás de la soleá sobre la mesa]: de noche me salgo al campo y hago las píeras de llorar... ¿Ves?, tiene que ver con la forma de caminar, pausada, continua... En cambio, las "alegrías" están en tonos mayores que sólo con oírlos te das cuenta de que es otra cosa... aunque no sea una música culta funciona casi de inmediato... Así, sucesivamente, podríamos ver cosas como el cante de las minas, con su tonalidad que en guitarra es un fa sostenido, que sólo el sonido que tiene duele: las cuerdas al aire, la construcción del acorde duele, ya duele. Y ahí va con lo que los mineros tuvieran que decir. Eso hace que muchas veces se parezca a una especie de válvula de escape, que ayude a la gente a salir de su miseria a través de la música.

Jordi: Eso es importante: ¿meramente una válvula de escape o también un modo de entender, de encajar las experiencias y darles otra salida?

Falo: Ahí, claro, lo que hace vivo al flamenco es que hay tantas interpretaciones como personajes existen, una especie de pastel donde cada cual puede coger su cachito y servirle y alimentarle. No está tan claro que sea un sistema definido de correspondencias escalassentimientos, por ejemplo: no es algo mecánico, ni mucho menos.

Jordi: Por supuesto que no, de hecho se trata casi de lo contrario: esa correspondencia mecánica entre escalas musicales y reacciones posibles ha sido siempre el sueño de los déspotas. Durante el Concilio de Trento, hubo un tal Zarlino que les vendió a los cardenales un sistema de organización de las músicas tal que a cada escala correspondería una respuesta anímica determinada por parte de los fieles. Zarlino proponía eliminar algunas escalas peligrosas y dosificar el uso de las otras. Los cardenales no le hicieron mucho caso: eran más listos que Zarlino y ya sabían que la gente acababa usando a su manera incluso esos manuales de instrucciones, como de hecho siempre habían tergiversado los salmos, responsorios y demás.

Falo: Lo básico en el flamenco es cambiar las penas por alegrías... puede ser muy importante la letra o la música, pero realmente se trata de reconducir energía, de reconvertir miserias en algo diferente; sacarte de tu estado para llevarte a otro sitio, porque el flamenco tiene eso de estar siempre en primera persona:

Fuí piedra y perdí mi centro y me arrojaron al mar, y al cabo de mucho tiempo mi centro vine a encontrar..

Pero lo bueno es que siendo en primera persona es común... es como el amor (ja, ja, ja) que no hace distinciones... esto funciona siempre, como mecanismo de

reconversión.

Jordi: ¿Los palos funcionarían entonces como mecanismos de reapropiación, de retomar el control sobre situaciones?...

Falo: Sí, de reconducir emociones, de ponerse en paz, también acaso sea una vía de acceso a la autoestima... Está muy de moda el fútbol o el ciclismo, porque ahí se representan tus sueños, aunque tú no subas ningún puerto.. . el cante tiene esto, con el añadido de que cualquiera puede ser cantaor.

Jordi: Sí, hay toda esa tradición de las peñas, aunque ahora el cante parezca estar más que nunca en manos de profesionales...

Falo: Sí, claro, pero el profesional flamenco tiene claro que ha recreado; los flamencos, sin excepción casi, somos gente del pueblo llano, gente sin estudios si quieres, gente que aun cuando no fueran de familia flamenca, aprendían en la calle, con sus vecinos. Y ese aprendizaje, que ahora puede darse a través de discos, era siempre una apropiación de lo que hacia éste o aquél: "vamos a acordarnos de... ", se dice siempre en el flamenco.

Jordi: Como que ahí el flamenco se distribuye y se crea a partir de apropiaciones sucesivas...

Falo: Precisamente por eso no deja de ser una música popular.. un japonés puede llegar a vincularse haciendo suyo ese cante de Manuel Torre y cantando él mismo también; aunque las cadenas de transmisión hayan cambiado, la cosa sigue funcionando por ese mismo principio de reapropiarse de las cosas que otros han ido haciendo.

Jordi: Me pregunto hasta qué punto esa presencia continuada de tácticas de apropiación no obedece al hecho de que el flamenco sea un arte modal, quizá de

los pocos que quedan como tales, y que en lo modal no hay otra forma de hacer, más que esa de la apropiación táctica de lo conseguido por otros...

En ese sentido, me da que las prácticas de arte contemporáneo tienen mucho que aprender del modo de expansión y circulación de la música flamenca... pensando además que cuando discutimos esta concepción del trabajo artístico en términos de modos de hacer, en términos modales, con compañeros extranjeros, a todo el mundo le parece que aquí en ésas llevamos un buen trecho adelantado. Porque ahí tenemos el flamenco bien vivo, mientras que en otros países, si se quieren encontrar repertorios de modos de hacer tan completos como el del flamenco, tienes que buscar como si fueras un arqueólogo.

Falo: Eso es definitivo, el flamenco es modal musical y socialmente.

Jordi: Sí, pero, ¿hay una falta de competencia, de capacidad para esa recepción modal?

Falo: Si te entra, te sirve... vengas de donde vengas, te va a afectar a las relaciones que tienes, que ejerces... Y además hay una cosa bien graciosa dentro del mundo profesional, y es que también ahí sigue siendo "popular": por ejemplo, se lleva mucho el tema de los "cortes", momentos rítmicos que rompen la seguida, una secuencia rítmica que rompe... si tú y yo aquí "sacamos" un corte, a las dos semanas ya es de orden público, todo el mundo lo puede utilizar, no es de nadie, es de todos. Sigue siendo popular, enseguida se distribuye, circula y vive. Y es que además cualquiera puede sacar algo muy grande: Jesús Losada, que es yonqui... o Luis "el elegante", Luis Moreno "el elegante", ha hecho cosas que trascienden, cosas que ya ves que van a quedar ahí y se van a incorporar a lo que todos hemos ido y venido haciendo.

Jordi: En otros campos del arte, en la pintura, etc., sí alguien se inventa algo y eso vende, enseguida se lo apropia, oculta su origen en la cocina del artista y

para nada lo pone en común.

Falo: Claro, por eso en el flamenco no hay ni compañías estables, hay que estar siempre trabajando con todos y ahí van pasando cosas, así son.

Jordi: Finalmente, ¿cómo ves tú la convivencia del nivel de recepción “modal" del que estamos hablando y ese otro nivel del “espectáculo" que parecería que es el que llega a la mayoría de la gente, que saben que Joaquín Cortés es un gitanillo de Lavapiés que baila con faldas y que ha tenido un lío con la Naomi Campbell?... ¿Qué pasa ahora con la recepción del flamenco, crees tú que eso del espectáculo anula toda otra posible recepción?

Falo: En el flamenco no se puede sobrevivir si no le echas entraña... no es como en otras músicas donde quizá se exija y se limite la cosa a virtuosismo o a manejo de instrumentos o efectos especiales del carajo. Aquí no, aquí cuenta la capacidad que tienes de comunicar. Eso sí, el patio de vecinos se ha hecho mucho más grande, pero yo creo que no ha perdido la función que tenía: que lo que estás haciendo le sirva a alguien para algo, le sirva a alguien para algo. Por supuesto que hay una parte de marketing, que por lo general no es cosa del cantaor, que claro que se preocupa de ganarse las lentejas, pero que si está en esto es porque le echa algo más... El público, seguro que hay de todo. Para empezar, hay mucha gente que no se limita a ir al teatro a escucharte sino que están aprendiendo, que saben hacer muchas cosas, sólo en "Amor de Dios" hay 1500 bailaoras aprendiendo y ése es un público que al mismo tiempo tiene una relación personal con la bailaora a quien van a ver actuar. Pueden ser sus alumnas en "Amor de Dios" o pueden conocerla cuando quieran, porque en el flamenco además sucede que no hay esa divinización del "artista". Salvando a Camarón y a Paco, los demás no son divinos; ahora sales ahí al "Candela” y te encuentras al Enrique Morente y le entras a charlar con él de toros y tan amigos. Por lo demás, mira, el flamenco está vivo porque nadie está de acuerdo en nada, eso es fantástico. Todo el mundo va a verlo todo, todo el mundo puede usar lo de

todos sin que eso sea ilegal; al revés, es una especie de orgullo para el que lo ha sacao, como nosotros decimos, que no decimos "creado", para el que lo ha sacao: "He sacao una cosita... a ver qué te parece".

F.A. Q (Frequently Asked Questions)

¿Qué aplicaciones tiene el concepto de lo "táctico" para un artista contemporáneo, en España por ejemplo, con las inmensas posibilidades puestas a su alcance por las instituciones culturales?

En el barrio Santa Mari`a había una gracia fenomenal: allí vendían una carne que le decian de bragueta, de la bragueta de los que estaban trabajando en el mataero, que cuando se despistaba el encargao, cogián, le cortaban un peaso a la res, y se lo metían dentro la bragueta pa que le cayera abajo por los calzoncíllos de entonces que se ataban en los tobillos. Ydespués cuando llegaban a casa le daban la carne a su mujer y la vendían por las casas: "Carne de bra ueta! ¡Carne de bragueta!».

Y¡no veas la carne de bragueta.'. carne de ternera de la mejor, y claro, si en la plaza valía un kilo tres o cuatro duros, pues ellos lo vendían a doce pesetas y era la misma carne'.

¿En que consiste el Tactical Embarrashment o «achantamiento táctico"?

1. FUNDAMENTALISTAS CLERICALES

1

Grupos de fundamentalistas cristianos están en estos meses haciendo campaña en Alemanía contra una obra de teatro experimental titulada Corpus Christi que, mire Ud. por dónde, trata de homosexualidades, de homofobias y de la Iglesia Católica.

Cuando la obra llegó a nuestro pueblo, Túbingen, pudimos leer en el peri odico local que una especí . e de circo clerical llegaría a su vez persiguiendo a la

obra y se montaría en la plaza del mercado llamando a los ciudadanos de sentimientos más delicados, como nosotras mismas sin ir más lejos, a destrozar el teatro y la blasfemia. Incluso habían convocado un referéndum telefónico, con el aplastante resultado de un 95916 de la gente que les llamó en contra de la diabólica obra.

Con tan democrática legitimacion, un centenar de clericales se reunieron en la plaza del mercado. Su líder, un indignado cura católico, se dedicaba a incitar a la gente en contra de lospeces gordos que gastaban el dinero de los impuestos de la buena gente en financiar bodrios como esa obra de teatro que promovía hábitos sexuales enfermiZOSy neurotizantes. No podía ser menos, dado que el director de la obra, a quien el cura llamaba '¿judío X", debía ser un capítoste de la conspiracíón judeobomosexualpara dominar el mundo, que el cura denunciaba..

2. AcCIóN

Pensamos que la coalíción clerical de extrema derecha podía necesitar de algún apoyo en nuestra ciudad, de decadente tradición liberal, así quefundamos rápidamente la Iglesia de los subgenios (término robado de no sé qué intervención de un artista).

Acompañadapor hermosos sonidos de campanas, una pequeña procesión de monjes se llegó a la plaza y se lió a dar vueltas en torno a la fuente, paseando una peana con un objeto de devoción (un cubo blanco) y un vistoso cartel anunciando: "No dejarás que tu prójimo impío viva en paz". Por su lado, un profeta, delgado y altísimo, tronaba Biblia en mano, citando a Ezequiel. 'En el quinto día, del cuarto mes del año trece, más o menos, mientras me bañaba en el rio Cabrón con aquellos que Yaveli había elegido para sentarse a su diestra, los cielos se abrieron y me fueron dadas visiones » Algunos clericales trataron de detener el discurso del profeta, pero éste era uno de esos curas obreros curtidos y además estaba apoyado por un montón de fieles que repartian panfletos con la palabra de Dios,

visible sólo para los iluminados, eso sí. porque el resto de la gente sólo conseguía ver un papel en blanco.

Estaba resultando un día muy raro para los pobres clericales; ahora, una serie de monjes penitentes cruzaban la plaza en diagonaly se daban golpes en la cabeza con enormes librotes. Al mismo tiempo, un sistema de sonido instalado en una de las casas de la plaza empezó a dejar oir el Aleluya de Haendel, como acompañamiento del discurso del cura enfadado que seguía despotricando contra judíos, rojos, maricones y demás... El Aleluya se imponía por momentos al discurso del cura, con lo que éste subió el volumen de su equipo~ aunque esto distorsionaba su voz, y ahora sí que ya no se entendía nada de nada. A su cacofonia homofóNca se sumaban también los más celestiales motetes de nuestro equipo de sonido, también más subido de volumen cada vez.

Los clericales intentaron tomar la iniciativa cantando: '~¿Somos un pueblo! " (eslogan usado en el 89 para acabar con el comuni . smo y apoyar la reunificación alemana), pero tuvieron que retroceder ante nuestra contraofensiva mientras cantábamos: "¡Sornos la cruz! ", y sobre todo: "Johanes Paul der Zweite, wir sind auf demer Seite (~,juan Pablo II, estamos de tu parteO. ¿Quién se atreve ante tales aliados?

La suerteya estaba echada, aunque aún quedaba una hora larga depelea. El cura cada vez más indignado comparó nuestra ciudad con Sodoma y Gomorra (¡todo a una, hala!)y amenazó con la clásica lluvia defuegoy azufrey algún terremoto de cosecha propia... y cuando llegó al extremo de anunciar que porprimera vez abandonaría una ciudad sin darle su bendicion, eso ya fue demasiado. Nuestros monaguíllosDj~ cambiaron de línea, y canciones como Campanas del Infierno o El Diablo es un tipo simpático convirtieron laplaza en unafiesta, con todos los monjes que ahora se mostraban como angeles caídos, haciéndose unos cuernitos con los dedosy bailando a saltos mientras entonaban '13ekámpf das Bóse in Jeder Móse, bekarrips es ganz ¡m jedem Schwanz " (Lucha

contra el mal en cada coño, lucha contra el mal en cada verga).

El cura levitaba de la rabia, mientras proclamaba que ahora el enemigo estaba enseñando su verdadera cara (error de apreciacion: nadie había enseñado el culo aún). Mientras tanto, el enemigo cantaba: 'Jetz gelit auf ganze, Jesus war en Transe " (Todos lo hemos visto, jesús es una dragqueen ", con la música de Soy un dulce travesti. La batalla se decidió cuando Serge Gainsbourgh entonó su Je t,amie, moi non plus, porpastoso no menos clásico, Y todos lospobres diablos, víctimas seguramente de diversas desviaciones sexuales, empezaron a abrazarse y a sobarse unos a otros. ",No os da vergüenza? », gritaba el cura... Pues no, parece que a nadie le daba vergüenza. Los clericales intentaron una retirada honrosa cantando el himno nacional, pero sus acordes se mezclaban con los militantesjadeos delJe t'aime y aquello era ya un cachondeo aún mayor delplaneado. Finalmente se despidió al comité clerical cantándoles una popular canción alemana que juega con la palabra `cruz", que en alemán también significa 'oJete" (del culo, se entiende), con lo queponer ajesús en la "cruz" daparaJugosos juegos de palabras.

La Iglesia de los subgenios agradeció al público su apoyo y colaboración invitandoles a volver de nuevo. La señora que nos trajo la cocacola y la limonada postpenitencia estaba francamente encantada de¡ show.

3. UN ENTENDIMIENTO TÁCTICO DE LA POUTICA Y LA ACCIóN

Una acción curiosa,' orquestada en una tarde, partiendo del conocimiento del terreno local y de la mala leche sobre la irrazonable pontificación de un grupo racista, homofábico y nacionalista en nuestra plaza. Desde luego que no se reducía todo a meterse con el cura chillón, éste tenía alianzas con el Partido Republicano, de extrema derecha, con un partido bastante reaccionario de creyentes en la Biblia y la asociación de ciudadanos libres, también extremadamente conservadores. Así que nos organizamos en contra de un

discursofrente amplio neofiscista y racista. El circo clerical ya se había ganado una justa reputación de violento, habían destrozado algún puesto de información sobre el sida, por ejemplo. Esta vez la policía estaba vigilando a nuestros adversarios y no a nosotras, adversarios que inadvertidamente colaboraron en gran medida en un hermoso festival de celebración de su propia estupidez.

Conscientes de que no teniamos capacidad de un ataque estratégico, de largo alcance, sobre los fundamentalístas cristianos, y siendo sólo unos pocos, decidimos funcionar de un modo más táctico: no intentaríamos molestar o interrumpir el acto clerical, sino que lo apoyaríamos. Una consideración táctica de los equilibrios de hegemonía significa actuar en el espacio del poder, jugando con los códigos más que rechazándolos de plano para fundar otros nuevos. El planteamiento táctico puede significar intervenciones en el espacio y el tiempo suficientemente cercanas al medio local como para permitir que mucha gente coincida o que incluso se sume por su cuenta a la acción.

Los honrados ciudadanos pueden no estar preparados para deshacerse de una manifestación de extrema derecha a botellazos, pero por lo general apoyan su teatro local, porque les proporciona capital cultural, y no les gusta ver que alguien conjura plagas y lluvias de azufre sobre su ciudad. De modo que cuando preguntamos por ahí dónde podríamos instalar el equipo de sonido, alguna casa en la misma plaza, enseguida nos orientaron hacia las personas adecuadas. Cuando les dijimos que era una acción en apoyo del teatro local, no hicieron más preguntas. Por supuesto, el teatro mismo nos dio los habitos que necesitábamos, aunque no bastantes, y hubo que recurrir a los kimonos de un budista local enrollado.

4. TACTICAL EmB,4RR,4SHMENT (ACHANTAMIENTO TÁCTICO), VERSIóN LOCAI,

No hubo ninguna planificación centralizada, pero algunos grupos y gentes

captaron la idea general: una afirmación subversiva de la forma pero no del contenido. Probablemente el cura hubiera preferido que le hubieramos roto las narices para así convertirse en una especie de mártir. No le hicimos ese favor, por mucho que se lo mereciera. Nos pareció más efectivo usar el principio del "achantamiento táctico"'. No nos parecía oportuno caer en el esquema manifestacióncontramanifestación, no muy tentador por lo demás. Más bien decidimos crear una situación en la que los clericales, por mucho que desaprobaran el caos creado, no tendrían más opción que colaborar con él. La prueba del funcionamiento de la acción está en la risa que se generó entre el vecindario y los paseantes. Supimos que estábamos ganando cuando el cura perdió los estribos y, en vez de atenerse a su línea de aliarse con los contribuyentes decentes y honrados, empezó a acordarse de Sodoma y Gomorra y a sobreidentificarse él mismo con su propio discurso hasta extremos que no nos hubieramos atrevido a esperar. De alguna manera, su huida hacia adelante con el sermón sobre la penitencia no iba tan desencaminada, pero al cambiar ahí nosotros de tono y convertirnos en diablillos obsesionados con el sexo, bailando las pastosas músicas del Je tWme, hacíamos que sus dardos se cayeran tan fuera de lugar como fuera de lugar estaban "los malos" contra quien los dirigía. En ese punto, cualquier cosa que hiciera el cura no podía más que reforzar nuestra performance, y a eso podríamos llamarle un modo táctico de achantarle (incluyendo el uso de recursos 11 populares" como el Je t'aime o dichos anticlericales de toda la vida). Fue clave el "anticipar" la que podía ser la estrategia del cura.

Jugamos el juego de los clericales y sin verguenza ninguna lo sobreafirmamos hasta que se dio la vuelta. Jugamos con sus códigos y los distorsionamos, logramos ponerlos en evidencia tácticamente y ganamos la hegemonía en un espacio público en disputa. Por supuesto que los periódicos locales le sacaron buen partido a la historia, reforzando el achantamiento.

Tenemos claro que en definitiva no fue más que una especie de happenning,

una accion más de alcance limitado. En cualquier casQ, su efectividad, por limitada que fuera, se debió a que lo que se hizo estaba articulado con un discurso político más amplio y con un evento y una problemática públicas. Sin los clericales protestones nunca la hubieramos podido plantear.

Y sin el conocimiento del terreno y las referencias de la gente local (sorpresa, sorpresa: casi todos éramos vecinos de por allí) nos hubiera sido difícil dar con el lenguaje oportuno y óptimo a la hora de conseguir la simpatía de la gente. Funcionó porque conocemos bien las instituciones y los discursos, y porque hemos estado trabajando muchos años con los grupos de activistas y la izquierda local. Si nos hubieramos limitado a hacer un análisis racional de la homofobia, el antisemitismo y todo lo demás, si hubiéramos dejado de lado el aspecto materiat y creativo de la acción... hubieramos acabado repartiendo panfletos, igual de moralistas que los de los clericales, posiblemente. Eso hubiera sido menos efectivo, menos interesante políticamente y, sobre todo, mucho menos divertido.

Los zapatistas en su práctica política y de comunicacion han asentado de una vez por todas, confiamos, esa "ampliación de lo político" que tambien de Certeau anunciaba. En su quehacer político han llegado a incluir una serie de aspectos de nuestra inteligencia y nuestra sensibilidad que hasta ahora no se habrían considerado pertinentes.

Hablar de un "sentido amplio de lo político" ¿es de alguna forma una estetizacion de lo político, su reducción a una cuestión de imagenes y metáforas? ¿Cuál es el punto de equilibrio y relaci0n entre las imágenes y la acciOn?

EL LEóN MATA MIRANDO3

El Viejo Antonio cazó un león de montaña (que viene siendo muy parecído alpuma americano) con su vi , ej . a chimba (escopeta de chispa). Yo me había burlado de su arma días antes: Me estas armas usaban cuando Hernán Cortés

conquistó México ", le dije. Él se defendió 'Sí, pero mira ahora en manos de quién está " Ahora estaba sacando los últimos tirones de carne de la piel, para curtírla. Me muestra orgulloso la piel. No tiene ningun aguj . ero. 'En el mero ojo». me presume. "Es la única forma de que la piel no tenga señales de mal trato , agrega. Y qué va a hacer con la piel? ", pregunto. El Viejo Antonio no me contesta, sigue raspando la piel del león con su machete, en silencio. Me siento a su lado y, después de llenar la pipa, trato de prepararle un cigarrillo con Uo blador " Se lo tiendo sin palabras, él lo examina y lo deshace. 'Te falta ", me dice mientras lo vuelve ajo;jar. Nos sentamos a participarjuntos en esa ceremonia delfumar. Entre chupada y chupada el Viejo Antonio va hilando la hístoría: 'El león es fuerte porque los otros animales son débiles. El león come la carne de otros porque los otros se dejan comer. El león no mata con las garras o con los colmillos. El león mata mirando. Primero se acerca despacio... en silencio, porque tiene nubes en las patas y le matan el ruido. Después salta y le da un revolcón a la víctima, un manotazo que tira, más que por la fuerza, por la sorpresa. Después la queda viendo. La mira a su presa. Así... (el Viejo Antonio arruga el entrecejo y me clava los ojos negros). El pobre animalito que va a morir se queda viendo nomás. Mira al león que lo mira. El animalito no se ve él mismo, mira lo que el león mira, mira la imagen del animalito en la mirada del león, mira que, en su mirarlo del león, es pequeño y débil. El animalito ni se pensaba si es pequeño y débil, era pues un animalito ni grande ni pequeño, ni fuerte ni débil pero ahora mira en el mirarlo del león, mira el miedo. Y, mirando que lo miran, el animalito se convence, él solo, de que es pequeño y débil. Y, en el miedo que mira que lo mira el león, tiene miedo. Y entonces el animalito ya no mira nada, se le entumecen los huesos así como cuando nos agarra el agua en la montaña, en la noche, en el frío. Y entonces el animalito se rinde así nomás, se deja, y el león se lo zampa sin pena. Así mata el león., Mata mirando. Pero hay un animalito que no hace así, que cuando lo topa el león no le hace caso y se sigue como si nada, y si el león lo manotea, él contesta con un zarpazo de sus manitas, que son chiquitas pero duele la sangre que sacan. Y este animalito no se deja del león porque no mira que lo miran... es ciego. 'Topos', les dicen a esos animalitos".

Parece que el Viejo Antonio acabó de hablar. Yo aventuro un "sí, pero... El Viejo Antonio no me deja continuar, sigue contando la historia mientras se forja otro cigarrillo. Lo hace lentamente, volteando a verme cada tanto para ver si . estoy poniendo atención. 'El topo se quedó ciego porque, en lugar de ver hacia fuera, se puso a mirarse el corazón, se trincó en mirar para dentro. Y nadie sabe por qué llegó en su cabeza de topo eso de mirarse para dentro. Y ahí está de necio el topo en mirarse el corazón y entonces no se preocupa de fuertes o débiles, de grandes o pequeños, porque el corazón es 111 corazón y no se mide como se miden las cosas y los animales. Y eso de mirarse para dentro sólo lo podían hacer los dioses y entonces los dioses lo castigaron al topo y ya no lo dejaron mirar pa' fuera y además lo condenaron a vivir y caminar bajo la tierra. Y por eso el topo vive abajo de la tierra, porque lo castigaron los dioses. Y el topo ni pena tuvo porque siguió mirándose por dentro. Y por eso el topo no le tiene miedo al león. Y tampoco le tiene miedo al león el hombre que sabe mirarse el corazón. Porque el hombre que sabe mirarse el corazón no ve la fuerza del león, ve la fuerza de su corazón y entonces lo mira al león y el león lo mira que lo mira el hombre y el león mira, en el mirarlo del hombre, que es sólo un león y el león se mira que lo miran y tiene miedo y se corre"

"¿Y usted se miró el corazón para matar a este león? ", interrumpo. Él contesta: ",Yo? N'hombre, yo miré la puntería de la chimba y el ojo del león y ahí nomás disparé..., del corazón ni me acordé..." Yo me rasco la cabeza como, según aprendí, hacen aquí cada vez que no entienden algo.

El Viejo Antonio se incorpora lentamente, toma la piel y la examina con detenímíento. Después la enrolla y me la entrega. 'Toma", me dice. 'Te la regalo para que nunca olvides que al león y al miedo se les mata sabiendo adónde mirar... " El Viejo Antonio da media vuelta y se mete a su champa. En el lenguaje del Viejo Antonio eso quiere decir: 'Ya acabé. Adiós " Yo metí en una bolsa de nylon la piel del león y me fui...

¿En que medida el "achantamiento tactico" se distancia de otras practicas tradicionales de activismo político o de representaci0n artiStica? ¿Cuáles son las críticas que desde una formulación tactica podrían hacerse a la representaci0n "comprometida" y el "activismo" político?

1. LA SAETA, EL CANTAR

Por aquel entonces nuestros vecinos y vecinas estaban peleando con el obispo y el alcalde, porque éste había decidido regalarle a la Curia un hermoso terreno, el último cacho de '<cornisa" de Madrid que no tenía ni palaciosreales ni catedralesfeisimas... simplemente un pedazo de tierra que se había prometido a los vecinos para hacer un parque. Allí, el obispo construiría un "representativo " bloque de oficinas y un no menos representati . vo, aunque en otro sentido, parking subterráneo de cuatro plantas.

Todos los 15 de agosto pasa por allí, frente alparque, la procesión de la Virgen de la Paloma. Tras esta Virgen desfilan solemnemente, junto a otras autoridades y guardiascíviles de gala... el alcaldey el obispo, frente a miles de vecinos y vecinas.

Madrid no es Sevilla, ni la Virgen de la Paloma es el Cristo del Gran Poder: no tiene barba nuestra Blanca Paloma pero el alcalde sí que es sevillano y vaya, no es tan raro que algún saetero de Fuenlabrada se cante algo en las procesiones de la capital.

El caso es que sabíamos de esa saeta tradicional que dice:

'La Vilirgen de la Palooorriaaaaa tiene el corasón partíiiooooo ... (pausa) porque su hijo está muertooooo y en el sepulcroo metloo ooo " y como quiera que había un vecino cantaor disponible, un balcón muy a huevo, y que los costaleros

de la Virgen eran también vecinos inconformes con la cesión de nuestro parque al obispo y su "transustanciación" en oficinas... no fue difícil organizarse para unificar nuestros ardores relígiosos y políticos en un unico acto de fe. El día de la procesión, con la prensa convenientemente avi . sada, y con miles de vecinos y el mismo alcalde temiéndose algo, aunque no imaginándose el qué, cuando el cortejo llegó frente al parque, apareció nuestro vecino en su balcón y lanzó un muyflamenco íAyyyyyy! La Virgen se detuvo, el alcaldey el obispo arrobados ante tanta devoción también. Se hizo el silencio entre la multitud, como es de rígor, y empezó la saeta:

I_a Viiirgen de la Palooomaaaaa tiene el corasón partíiiooooo... » (pausa)

Todo bien, la Virgen seguía con su corasón partío como en la canción del verano de Alejandro Sanz, el silencio era hondo y sentido, nuestro vecino canta realmente bien y se tomó todo el tiempo del mundo: el quejío inicíaly cantar esas dos frases bien pudo tomarle un minuto. Y ahora enfilaba el segundo tercio, sin perder la jondura ni la tensión:

"porque le han quitaito el parqueeee ayy y oficinaas, le han metiiooo".

Las caras del alcalde y el obispo fueron recorriendo un amplio espectro cromátíco, hasta que ante los gritos de ",alcalde chorizo! "y expresion"e devocion similares, la policia municipal azuzó a los costaleros, también doblados de la risa, para que echaran a andar lo más rápido, con los poderes civiles y reliziosos dando saltítos detrás.

2. MORALEJAS Y CRfTICA DE LA CRUICA

Obviamente, en ese contexto, conflicto alcaldevecinos por privatización de un espacio público, podríamos haber haber desempeñado distintos papeles. Quiza como "artistas" lo suyo hubiera sido echar muchas y muy buenas fotos del sitio,

incluso entrevistar a algunas vecinas y montar una instalación en una galería enrrollada sobre la preocupante tendencia de los espacios públicos a desaparecer. Publicar un catálogo con sesudos textos de amigos arquitectos y críticos, citando a Martha Rosler o a Rosalyn Deutsche, hubiera sido ya la pera.

También hubiéramos podido irrumpir en medio de la procesión con nuestras camisetas de "Parke Ya" y habernos liado a repartir panfletos a los monaguillos y policias municipales. Seguramente hubiéramos sido detenidos y nos habríamos ganado una reputación de "activistas" dispuestos a todo. Tipos duros.

No pretendemos deslustrar esas opciones, ambas son posibilidades que nosotros mismos hubiéramos considerado hace un tiempo, pero ahora nos parece que habría algo que no acabaría de funcionar. De alguna forma ninguna de las dos opciones se ajustaba tácticamente a la situación y sus posibilidades, pasaba por alto "oportunidades" bien claras.

En el primer cas0l la cosa es más que evidente: el artista de la instalación ha asumido determinado orden de "representación" y aunque admite la calle y sus conflictos como "fuente de inspiracion", y por eso se le conocerá como "artista comprometido", desplaza su versión de los hechos sistemáticamente a un lugar diferente, la galería o el museo, donde el conflicto pierde pie. Por supuesto, allí el conflicto se generaliza y quizá los amigos arquitectos y críticos del artista adviertan, gracias a la instalación, que también en sus barrios el obispo está construyéndose oficinas en los parques públicos, puede que eso genere a su vez nuevas instalaciones...

Quizá en este primer caso nuestra crítica es una cuestión de topología, de definir el lugar en que un conflicto se encuentra y de trabajarlo allí, "en el terreno del enemigo", que es a su vez donde encontramos complicidades (vecinos costaleros, vecinas del balcón, etc.). El mundo del arte tiende a trabajar en sus espacios "propios", allí puede uno decir lo que quiera, puede epatar o radicalear.

No pasa nada. Con mucha suerte, el obispo podría quejarse de la política de la institución cultural (si ésta fuera un museo o algo público); el consiguiente revuelo de prensa acaso podría ser aprovechado por los vecinos y vecinas...

En el segundo caso, el esforzado activista ha entendido que la procesión es una buena arena, donde se dan cita buena parte de los elementos en conflicto, pero a nuestro entender también yerra el golpe. Ahí hay una falta de ajuste, digamos, metodológico. La procesión no es sólo un lugar es una "ocasión~', es un conjunto de rituales, disposiciones y temporalidades. En ese sentido, una ruptura radical puede ser recibida con animadversión por buena parte del público, posiblemente grandes connoísseurs en lo que a procesiones se refiere. Optar por una saeta, una saeta tradicional y muy bien cantada por cierto, hizo que hasta la gente "de derechas" que estaba viendo la procesión se emocionara y diera sus oles a tiempo. El alcalde y el obispo, pese a ser mucho más poderosos que nosotros, habían sido colocados en una posición en la que no tenían más remedio que jugar nuestro juego y permanecer pacientes mientras duraba la saeta: su propio dispositivo de exhibición y poder, la procesión, con todas sus exigencias de respeto, silencio y untuosidad había sido tomado y vuelto en su contra, por el tiempo justo, para luego abandonarlo...

3. ¿ABANDONARLO?

Aquí aparecería una de las críticas más recurrentes a las hipótesis de trabajo de Michel de Certeau, esto es, su limitación con el concepto de "tácticas" a ciertos contornos de las conductas de la gente, quiza muy susceptibles de ser exaltados románticamente, pero que en términos políticos necesitan de una mayor articulación.

La acción de la saeta no acababa en sí misma, ni se diluía para escapar inmediatamente de la represión. Bien al contrario, la saeta funcionó como parte de una serie de acciones dirigidas a fortalecer a un grupo de vecinas y vecinos que

debían funcionar como agente político, provisional por supuesto, pero agente al cabo, precisamente para conseguir un espacio propio, un parque en este caso.

¿Se estaba dejando de ser "táctico" por ello? A los elementos "populares" de la movilización les importaba bien poco.

A veces parece que de Certeau se deje llevar más por un celo entomológico, clasificatorio, que él mismo reconoce por lo demás, que por el rigor a la hora de constatar cómo funcionan finalmente las secuencias de acciones, de redefiniciones de las hegemonías y los equilibrios. Su trabajo, como hemos destacado en la introducción a esta sección del libro, nos sigue pareciendo imprescindible a la hora de "señalar" una serie de escenarios y soportes, hasta ahora despreciados, y que son de una relevancia política, y estética, indudable. Se trata de una apertura en toda regla del discurso político que ahora puede circular entre pucheros (como dios) y, lo que acaso sea más importante, usando un lenguaje de usuarios de pucheros.

Ésa es la primera cosa que debe ser destacada: la apertura del campo del discurso político, su inclusión de múltiples esferas de actividad, de múltiples dimensiones de la sensibilidad o la inteligencia hasta ahora menospreciadas.

Ahora bien, parece que ni la comprensión de esta apertura por parte de movimientos sociales y políticos, ni mucho menos su absorción por los discursos críticos sobre las prácticas artísticas (así Bourriaud), nos eximen de luchar por una mayor articulacion política de esas aperturas. Y ésa es la segunda cosa que deberíamos destacar: la importancia de la conexión, de la articulación politica de las prácticas, de los modos de hacer.

En concreto, el mundo del arte y sus dinámicas pueden reforzar seriamente esa falta de articulación que se echa en falta en la descripción que de Certeau hace de las "tácticas". Los trabajos mismos que describe y comisaría Bourriaud,

las sopas de Tiravanija o las imágenes de Orozco, apenas se acercan a "representar", aunque sea con mímicas y conductas, esa apertura del horizonte político, incluyendo los modos de vida, los modos de relación con objetos y prójimos.

No es sólo que en la representación más o menos espectacular, más o menos acotada, de esos "modos" se pierda intensidad, sino que puede llegar muy facilmente a "ser otra cosa". La galería no es, como afirma Bourríaud, un espacio liberado de las relaciones mercantiles que subsumen el resto del mundo: más bien al contrario, el arte ha concentrado mucha de la arbitrariedad de las construcciones de valor, de especulación que caracterizan al capitalismo. La construcción misma de una "carrera 11 por parte de los artistas es, en este sentido, una historia ejemplar:

¿Como puede influir la "carrera7 de los artistas en la comprension tactica y políticarnente articulada de su trabajo?

Hay una vieja sentencia que viene a decir que "la guerra produce extraños apareamientos" (no está muy claro qué sea eso de los apareamíentos, debe de ser una vieja costumbre tambi¿n). Pero hemos descubierto que a base de extraños apareamientos se generan situaciones aún más extrañas y a veces exitosas.

En 1999, cuando la existencia en Internet del grupo de artistas suizos etoy fue seriamente amenazada por una compañía de juguetes, e Toys (nótese la dfflerencial Yfina0, los miembros de Rtmark, como otros tantos activistas, estaban 1 . ndignados. Los detalles eran, como poco, sorprendentes.

La multibillonaria compañía e7oys Inc. había convencido a un Juez californi . anopara queprohibiera a etoy usar eldominio etoycom queya llevaba tres años en la red, desde mucho antes que la compañi`a eToys siquiera existiera.

¿Losfundamentos de la decisión judicial? Pues que la gente, el inocente niño o niña, podía conAndirse y creer que las imágenes de colorines de etoy eran juguetes puestos a la venta.

En verdad que hayjueces con una mente muy especial en California.

Para ayudar a etoyy a la digna causa de la libre expresión y el arte en general, Rtmark creó un apartado dentro de su esquema de financiaciones, entre línea de crédito y plan dejubilación, en el que se incentivaron proyectos en contra de los malvados e7oys Inc. Sacamos entonces un comunicado de prensa en el que los titulares decían: 'Nuevo juego en Internet disefiado para destruir eToys.com ", lo bastante sensacionalista, en efecto, comopara ayudar a losperiodistas a construir sus artículos Y pareciendo incluso Wjetívo "..

Funcionó bien y bastante rápidamente: no para destruir a e Toys (ninguno de nosotros estaba tan ido) sino para llamar la atención sobre el caso. Cientos de agencias de noticias, incluyendo la CNN, la revista TIME, Associated Press, etc., cubrieron la historia, por lo general desde elpunto de vista que les ofrecíamos en nuestra nota de prensa, y casi siempre mostrando simpatía por nuestra causa.

Curiosamente, por aquel entonces las acciones de e7oys empezaron a bajar y a bajar en Bolsa: de los 67 dolares por acción de antes de la '~ampaña" a los 20 dólares cuando el caso estaba en toda laprensa, hasta llegar a los 5 dólares en que de momento se han quedado.

Costó un mes de protesta pública, en parte coordinada por Rtmark, convencer a e Toys de que no se comportara como lo había hecho. El 29 de dicíembre, justo treinta días después de laprimera orden deljuezpara cerrar la pagina de los artistas, e7oys anunció que retiraba la demanda contra etoycom.

Cuando estábamos todos ya a punto de celebrarlo, la ge>a£ de etoy, los

artistas, nos llamaron diciendo que en realidad se trataba de una trampa, que e7oys no iba a retirar la demanda «realmente"y que había que seguirpeleando. El cabreo fue enorme, por supuesto, e , 'nmediatamente nos pusimos todos, actívistas de todo el mundo y la gente de Rtmark en marcha. Mandamos otra nota de prensa quefue reproducida, entre otros medios, tal cualpor Bloomberg, el pri . ncipal diario financiero...

La lucha siguióporunperiodo de dieciocho días, en mitadáel cual etüyfinalmente presentó su propio vehículo de protesta: Toywarcom, en el que llevaban trabajando desde noviembre cuando se les amenazó porprimera vez. Toywarcom consistía en una serie de im igenes de pequeños guerreros de juguete que los visitantes de la página podían adoptar como avatares en su lucha contra los malos de e Toys. Tras adoptar uno de estos guerreros, el visitante debía esperar a recibir instrucci . ones del Estado Mayor de Toywar, que especificaría misiones y objetivos.

Dos de nosotros en Rtmark nos registramos como guerreros, a ver qué tal funcionaba la cosa, pero nunca llegamos a recibir órdenes, sólo algunos interesantes y curiosos comunicados sobre lo achuchada que estaba la cosa y tal. De lo que podíamos colegir Toyway no iba mas allá de un bonito proyecto de arte 'Wre "protesta, resistencia y cosas así Gente del mismo Toywar nos lo confirmó así recientemente.

Tal y como los días pasaban, tras el anuncio de e Toys y el silencio que le siguió, en Rtínark nos íbamos mosqueando más y más, y ahí andíbamos pínchando a la gente de etoy para quefinalmente se decidieran a hacer algo de lo que todos les pedíamos y ellos se resistían a hacer, siguiendo consejo de sus abogados. Queríamos, por ejemplo, quepublicaran toda la documentación judicial del caso, para que la docena de abogados que se habían ofrecido voluntariamente a iniciar acciones legales contra e Toys pudiera estudiarla y empezar a trabajar.

Finalmente fuimos tan ínsistentes que nuestro contacto en etoy nos confesó la verdad. El 29 de diciembre eToys, la empresa malvada, estaba más que dispuesta a retirar la demanda judicial, ofreciendo además unos términos de acuerdo excelentes (pagaban ellos todos los gastosjuridicos, etc.). Perofue etoy, e1grupo de artistas, quien decidió retrasar el acuerdo, de modo que tuvieran unos días más de '~onflicto "para poner Toywarcom '~n acción" * Claro, llevaban tiempo trabajando sobre los guerreros dejuguetey aún no estaba acabada la obra, ¿cómo iban a aceptar la rendición del enemigo antes de haber acabado ellos siquiera deible e presentar su temjército? Si la batalla acababa entonces, etoy quedaría con elpoco heroico papel de la víctima amenazada en cuya ayuda habían acudido multitud de activistas que consiguieron acoquinar al enemigo, etc. Esto, desde luego, no cuadraba con la cuidada imagen de cyberterrorístas que etoy se había esforzado en cultivar. Se trataba de un grupo que alfin y al cabo había hecho carrera a consecuencí . a de haber perpetrado un '~ecuestro digital"y que desde entonces no había dejado de alimentar, incluso de atiborrar, esa imagen de clandestinos y fueradelaley.

Pese a que, de alguna forma, nos habíamos visto abocados a sacar nuevos comunicados de prensa, a continuar peleando y a incitar a nuestros compañeros a seguir haciéndolo también, y todo ello sin ninguna razón real, decidimos no molestarnos: después de todo, esta lucha adicional había generado más repercusión en prensa, i . ncluso un mayorfortalecímiento de la comunidad de activistas, etc. Estábamos contentos con los resultados.

Pero cuando se empezó a contar la historia en unos térmínos que atribuían la victoria sobre eToys alfunciOnamiento de la terrible máquina de guerra de Toywar nos pareció que el trabajo de los activistas autónomos que habían reaccionado a tiempo y, de hecho, salvado a etoy, estaba siendo ignorado de muy mala manera, Ver <http:11www. rtmark. comletoy. html> para más detalles.

Parece una cuestión de prioridades anteponer la propia producción dentro de

un sistema cerrado de señales, el mundo del arte por ejemplo, a otras cuestiones como la pelea contra las corporaciones y su hegemonía dentro de estructuras de comunicación potencialmente libertarias como Internet, o bien el reforzamiento de redes autónomas de oposicion compuestas por activistas capaces de organizarse y de hacer frente a enemigos mucho más potentes.

¿Acaso debe ir unido el atributo "arte" a ese predominio de la autorreproducción, del autobombo? Es más, ¿qué tendría que ver el "arte" mismo con esas tensiones de diferenciación y distinción que más bien parecen propias del mundo de las corporaciones?

¿Que sucede cuando las instituciones muestran interes por trabajos de indole tactica? ¿Son dichos trabajos "anulados" si se incluyen en una sala de exposiciones o en un simposio academico?

En nuestro pueblo, cuando llegan las fiestas, tenemos bou per la vila, es decir, que cerramos con barreras algunas calles de laparte viejay dejamos un toro suelto allí dentro. La gente estáfrente a sus casas cenando o lo qu sea, y sí' el toro viene, pues hay que levantarse y correr a la barrera o la reja más ima, es algo ncómodopero sólo sonfiestas una vez alañoy algo hay que hacerpara que se note.

Aquella noche erafiesta y había un toro suelto por la calle. Nuestro tío Polit había salido a tomarse unos vinos, unos cuantos bastantes vi*nos. Ya se volvía para casa cuando de repente, al girar una esquina, vio aparecer, negro, 1 1 nmenso, un toro. ¿ Un toro? No, ¡había dos toros! Muy raro, pensó Polit, muy raro que haya dos toros cuando siempre sueltan uno sólo...

Consideró que acaso este fenómeno de la duplicación de la toreidad que tenía enfrente tuviera algo que ver con los últimos vasos de macabeo que se había tomado, y aunque Polit era un gran aficionado a las cuestiones de epiStemología y ontología, vio claro que con uno o dos toros delante, alguno de

ellos tenía muchas posibilidades de ser real, no le quedaba más remedio que echar a correr.

Menos mal, pensó, que aquí en la esquina hay una reja bien alta y ahí no llegará ninguno de los dos toros. Ya se acercaba, ya veía la reja a la que se podía subir, sí, ahí estaba la reja... ¿la reja?... ahora resulta que también estaba viendo ¡dos rejas! ¡jesús mil veces!

Volvió a mirar atrás y ahí estaban, más negros y más grandes, los dos toros, acercándose... yjusto enfrente las dos rejas, relucientes, tentadoras...

¿Qué hacer?

Hay en elpueblo quien sosti . ene que el tío Polit se subió a la reja que no era y le pilló el toro que sí era... Otros dicen que aunque es muy cierto que no acertó con la reja que sí era, el toro no pudo pillarle porque también se había tomado unos vinos y estaba viendo dos Polits todo el tiempo, con lo que sefue a por el Polit que no era... vaya usté a saber.

Pistas para "aplicar" la historia a las preguntas:

Nunca se debe pretender '~plicar " una historia, las historias son eso: hiStorias.

• Vale, pero sí Tolítfitera el artista táctico y el toro la institución, ¿habría una reja de '~fectospolíticos reales"a la quepudiera uno subirse con independencia de lo que el toroInstítucíón pensara?

• ¿Cuánto vino tiene que beber el toroinstitución para ver dos artistas tácticos Y pillar al que no es?

• Si, por el contrarío, el artista fuera el toro, ¿cómo podría hacer para convencer a la institución de que se subiera a la reja que no es? ¿Hay alguna reja "que no sea"para la institución, para el espectáculo?

- ¿Cuántos artistastoros conoce usted, asípor lo pronto?